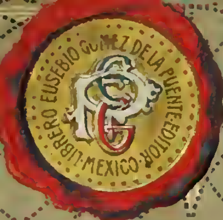
HISTORIA DEL ARTE

PINTURA · ESCULTURA




LIBRERO EUSEBIO GOMEZ DE LA PUENTE EDITOR
MEXICO


YGLESIA MAYOR
1555
EX-LIBRIS



HISTORIA GENERAL

DEL ARTE





RETRATO DEL FARAÓN MIENPTAH-HOTEPHIMAT

(NECRÓPOLIS DE TEBAS, XIX DINASTÍA)

HISTORIA GENERAL

DEL ARTE

HISTORIA DE LA PINTURA Y ESCULTURA

EN TODAS LAS ÉPOCAS Y ESCUELAS, CON NOTICIAS BIOGRÁFICAS DE LOS ARTISTAS MÁS ILUSTRES

DESDE LA ANTIGÜEDAD Á NUESTROS DÍAS

POR

DON JOAQUÍN FONTANALS DEL CASTILLO

Ilustrada con variedad de láminas y con 1.157 grabados intercalados en el texto que reproducen las obras

más famosas de la pintura y escultura

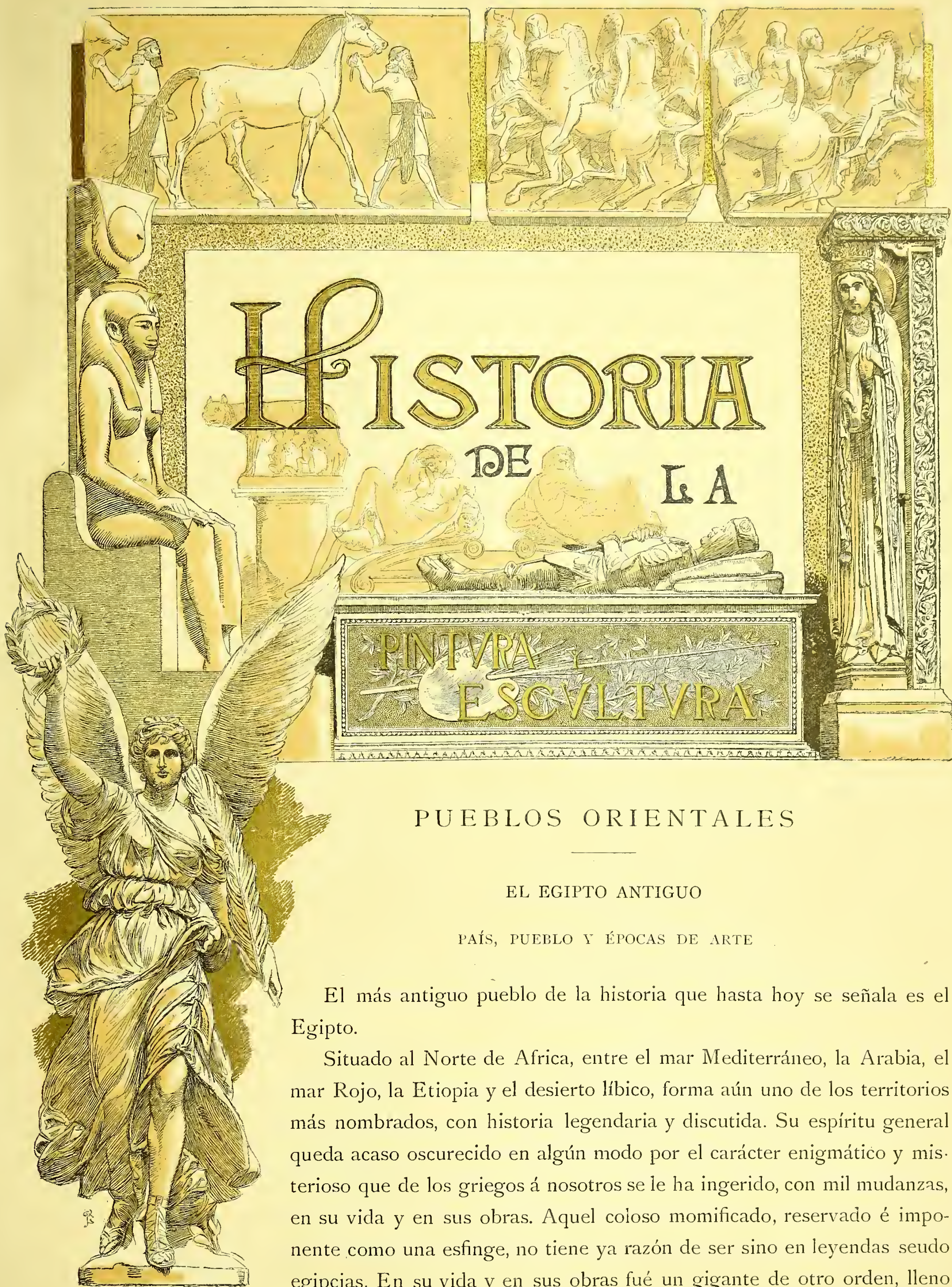
TOMO CUARTO

BARCELONA

MONTANER Y SIMON, EDITORES

CALLE DE ARAGÓN, NÚMEROS 309 Y 311

1895



PUEBLOS ORIENTALES

EL EGIPTO ANTIGUO

PAÍS, PUEBLO Y ÉPOCAS DE ARTE

El más antiguo pueblo de la historia que hasta hoy se señala es el Egipto.

Situado al Norte de Africa, entre el mar Mediterráneo, la Arabia, el mar Rojo, la Etiopia y el desierto líbico, forma aún uno de los territorios más nombrados, con historia legendaria y discutida. Su espíritu general queda acaso oscurecido en algún modo por el carácter enigmático y misterioso que de los griegos á nosotros se le ha ingerido, con mil mudanzas, en su vida y en sus obras. Aquel coloso momificado, reservado é imponente como una esfinge, no tiene ya razón de ser sino en leyendas seudo egipcias. En su vida y en sus obras fué un gigante de otro orden, lleno de fuerza y actividad, que con actos y caracteres siempre humanos, tuvo cambios esenciales en su existencia y mudanzas en su espíritu y en su historia, como otros pueblos. Comparándole por una imagen, fué muchacho, adolescente, adulto y viejo, con corpulencia gigantesca y una fuerza soberana.

Su situación y geografía le enclavaron en un oasis de vida antigua y savia virgen, entre mares, cor-

dilleras y desiertos que le dieron largos días de sosiego (1). Así medró reposado y con vigor de existencia patriarcal. Fué sucesor y maestro de otras familias que dominó y expulsó, y cuyo paso por aquel suelo se ha intentado señalar en su prehistoria (2). De 50 á 70 siglos se mencionan de su historia conocida, que le dan un prestigio secular y venerable. Antes de entonces formaba ya un pueblo adulto, con su vida religiosa, política, civil, industrial, agrícola, ya completa. En su arte producía gigantescos monumentos, imponentes como su historia (3). Cuando otros pueblos vivían aún en la barbarie antehistórica más primitiva, el Egipto secular era ya viejo. El hombre del Norte, el celta sencillo, de rubio pelo y ojos azules, era agreste cuando el egipcio le retrataba (por lo menos mil quinientos años antes de J.C.) (4). Al pie mismo de las pirámides gigantes y en las sepulturas excavadas más allá, está pintada y esculpida aquella vetusta sociedad con sus coetáneas. Cuando el arte producía tales recuerdos, ¡qué de siglos no habrían pasado en los ensayos!

Forma el suelo del Egipto una faja de aluviones «de una extensión como Noruega ó Inglaterra;» báñala el Nilo caudaloso (5) que le dió vida, fama y riqueza de agricultor, y que extendiéndose desde la Nubia y la Etiopia (donde crece) recorre el país del Sur al Norte, hasta el mar, donde desagua por muchas bocas en el *Delta*. Desde el estío riguroso hasta el invierno crece y se vierte el sacro río por el país, que se inunda y fertiliza por un prodigio natural, por cuya causa los egipcios, divinizándole, le representaban como se ve en la fig. 1. Así se llamó al Egipto *don del Nilo* (como le nombra un autor antiguo), y así fija su riqueza con su cultura y establece un periódico y constante movimiento en la vida de la nación. Así logró convertir al Egipto en *granero del Mundo antiguo* (expresión de los antiguos pueblos), y llenándole de diques y canales, de varios lagos y de monumentos y sepulturas colosales, asegurar la riqueza y mantener abrigados siglos tras siglos la historia patria y sus despojos venerandos. En torno del Nilo, vastas llanuras y verdes oasis, que se extienden sin cesar hasta perderse en el espacio y en los escuetos arenales, donde muere el sol de Oriente, daban vida animada y laboriosa al pueblo egipcio, bajo un cielo ilimitado de luz viva, de azul denso, en un clima caluroso y bajo un sol fecundante y abrasador.

Era el egipcio de raza blanca ó caucásica (6), con comarcas y familias de semitas, mezcla fecunda para el arte; no era nubio ni etíope (fig. 2), como se dijo en otro tiempo (7), ni fué semita simplemente, pues estos pueblos fueron hijos de su cultura. Debió ser en su origen pueblo pastor emigrado desde Arabia hacia el Delta y el Bajo Egipto, con sus tiendas y sus ganados, en período remotísimo; luego extendido á lo largo del gran río y acampado durante siglos al abrigo de sus montañas. En el país regado y fértil fué pueblo agrícola (8). Descendiendo después más hacia el Sur, compuso luego aquel reino gobernado por faraones endiosados, á quienes tomaron por modelo é ideal los mismos dioses, con benéfico despotismo y gobierno laborioso, y un influjo de sacerdotes paternal é ilustrado en lo más largo de los períodos.

---

(1) Véase la *Arquitectura* (que forma parte de esta HISTORIA GENERAL DEL ARTE), tomo I, pág. 161, donde se dan amplios detalles. Brugsch-Bey ha tratado de mano maestra todo lo que se relaciona con la geografía de Egipto.

(2) En los estudios generales de prehistoria y en los especiales de prehistoria egipcia se indican las cuestiones referentes á los aborígenes de Egipto. ¿Los aborígenes fueron, como en todas partes, dominados por los protoegipcios? ¿Otros pueblos, como los hebreos, fueron expulsados ó dominados más tarde, ó se mezclaron en una ú otra forma con la nación egipcia?

(3) Véase *Arquitectura*, tomo I, pág. 217, etc.; está tratado lo que se refiere á la civilización, cultura é industria de los egipcios.

(4) En Bibán-el-Moluck y en la sepultura de Setí I están representados los celtas entre los pueblos extranjeros conocidos.

(5) Véase el capítulo primero de la *Arquitectura*.

(6) *Arquitectura*, págs. 194 y siguientes. Nuestra opinión es que pertenece á la raza blanca, en su más lata extensión; llámesele *cuchita*, sucesor de los protosemitas, pero con mezcla de familias vecinas. Sucesivamente se le ha juzgado negro, etíope, sudanés, mogol, cuchita, semita, etc.: es curiosa la historia de esta continua mudanza de opiniones.

(7) Véase la fig. 2 y la diferencia visible que hay entre la fisonomía egipcia y la nubia. Comparar los dibujos 182 á 191 de la *Arquitectura*, tomo I, y además las cabezas de estatuas reproducidas más adelante.

(8) *Arquitectura*, págs. 208 y siguientes: civilización, industria y artes, esto y todo lo que se refiere al gobierno y vida privada y pública. *Arquitectura*, págs. 217 y siguientes, lo que se refiere á industrias y civilización.

Desde entonces una religión y un culto natural con vislumbre de otra unidad superior y espiritual, crearon y mantuvieron á su calor un panteísmo simbólico politeísta, representado por mil imágenes modeladas en el concepto y el ejemplo del Faraón, y otro culto venerable de los muertos con prestigio popular y trascendente. Los dioses mismos del Panteón, que ideó el arte, se formaron ante el tipo de la grandeza soberana y la constante enseñanza de la inmortal *transmigración*. De la armonía de la creencia y de la naturaleza nació el concepto monumental de la escritura con la formación del *jeroglífico*, imagen gráfica de una y otra y expresión figurativa – en alusión ó real – de todos los conceptos, ó sus signos (1). Y del armónico concurso de naturales y espirituales circunstancias se formó el arte. Acaso la naturaleza fecunda y virgen hizo allí la fantasía serena como el cielo, tranquila como las llanuras, vigorosa como su cálida temperatura. Y el culto y la creencia, la estabilidad y el gobierno, la ciencia sacerdotal y el simbolismo, amén de la imagen en jeroglífico, del culto de los muertos y de las expansiones y revoluciones del clima, y por ende de la geografía y la topografía del Nilo, tuvieron todos parte activa y capital en la formación y fisonomía peculiar de las sólidas y durables artes de aquel antiquísimo país: la arquitectura les debe su duración y la escultura su aún estable majestad.



Fig. 1. – Estatua de piedra arenisca del dios Hapi (representación del río Nilo), según fotografía



Fig. 2. – Estatua de madera de un rey etíope (de fotografía)

En cuatro etapas distintas y claramente fijadas se desenvuelve su historia política y monumental (2). Tres de ellas fueron de dominación indígena, la cuarta de gobierno é influjo de soberanos extranjeros. Forman juntas treinta y cuatro complicadas dinastías: locales treinta y una y advenedizas las restantes (3).

Componían las tres primeras etapas:

El *Antiguo Imperio* (de 5004? á 3249 antes de J.C.), con diez dinastías, seis (hasta 3500) notables para el arte: fué la época de las pirámides y la que,

(1) *Arquitectura*, págs. 229 á 231. Por la escritura en jeroglífico y la escultura y pintura, los edificios de Egipto eran también libros de piedra que guardaban en vastas páginas la memoria perdurable de grandes hechos, con imágenes y símbolos significativos de creencia y autoridad; con plantas, animales, hombres y seres fantásticos; amontonando el cosmos y la historia en prodigiosas obras de arquitectónico sentido, con mucho de trascendente, oscuro y original. Dumichen: *Egipto, in extenso.*

(2) Algunos egiptólogos modernos dividen la historia de Egipto sólo en dos períodos (1.°, antes de la dominación extranjera; 2.°, después), suprimiendo el *período intermedio*, y así dicen: *período menfita* (antiguo imperio) y *período tebano*, desde la preponderancia de Tebas (nuevo imperio). Véanse en la *Arquitectura*, págs. 201 á 208, las opiniones de varios egiptólogos. Al clasificar en este libro *(Escultura y Pintura)* pasamos por alto, por no tener bastante trascendencia, dada la extensión de la obra, las influencias sinnúmero de varios faraones y épocas.

(3) Nuestra cronología se funda principalmente en las de Mariette por base, Lepsius, Champollión *le jeune*, el respetable Champollión, por comparación, y Champollión Figene por comentario. Maspero, Lenormant y Brugsch nos dan las últimas y más recientes indicaciones, con Ebers, Lessueur y varios cronologistas y comentadores de Manethón. La exactitud de lo remoto, aun después de lo mucho que se ha estudiado, es de una dificultad insuperable – Véanse el tomo I de *Arquitectura*, págs. 201 y siguientes, donde está tratada extensamente la cronología egipcia, y la *Historia Universal (Egipto)*, Montaner y Simón, editores.



MANDOLINISTA EGIPCIA (NECRÓPOLIS DE TEBAS, XVIII DINASTÍA)

En tan largo tiempo, de cinco á siete mil años, que señaló Manethón, desde el verdadero ó supuesto Menes, fué cubriéndose el Egipto de esplendor monumental (fig. 3). Las esculturas y pinturas allí guardadas son en número inmensísimo. Siguiendo el Nilo desde el mar (1), guarda el Delta restos de Xois y de Sais, de Naucratis y de Andrópolis á Occidente; y al Oriente de Busiris, de Tanis ó Zoan, que recuerda á los *Pastores;* de Heroópolis y Bubastis, grata á Saket, y de On (An) ó Heliópolis, con el más viejo obelisco por jalón. Más al Sur, en la Ptanómide, la sacra Menfis, de Phtah, con la memoria de su templo, su cortejo de tumbas de Apis del Serapeo y su avanzada de pirámides en Sakkarah, en Darfur y en Guizé; con sus tallados hipogeos de Beni-Hassán, los lineamientos del lago Mœris y las cámaras exiguas y hoy fabulosas del Laberinto; con Afroditópolis;Cocodrilópolis y Heracleópolis, en el Fayum. Aún más al Sur la gran Hermópolis, Antinoe y los Espeos de Artemidos. Más allá, en la Tebaida ó Alto Egipto, los restos de Siut, Kan-el-Kebir, Chemnis, Abydos, ciudad de Osiris, y Tentira, la de Cleopatra; y luego Tebas con sus moradas de gigantes destrozadas en los restos de sus templos y palacios; sus esfinges, sus colosos y sus *dromos* numerosos en hilera; con su cíngulo de sepulturas y su corona de *pilonos* escalonados, y á que siguen á distancia las ruinas de Hermonthis, Esneh, Elitya, Edfú, Kom-Ombo, Silsilis y Siena (ó Assuán), de las canteras de granito; y con Elefanta y la isla de Phile, cara á Isis por su vergel de construcciones. Y más abajo, siguiendo el Nilo hacia Etiopia y la Nubia, los edificios y las grutas de Kalabsché, Dandour, Gyrché, Wady-Sebua, Amara, Dakke, Derry, Ibsambul, Soleb, Balaña... y los recuerdos de Napata y Meroe, unos y otros enlazados al nuevo imperio: tantas obras prodigiosas, llenas de vida en otro tiempo, que hoy son ruinas, triste memoria de un gran pueblo en desgracia y despojos hacinados bajo aluviones, silenciosos, solitarios, desparramados acá y allá, abrigando pobres ranchos, donde se esconde el árabe inculto, vivaquea la caravana y se doblan los camellos fatigados (2).



Fig. 4. - Ra-Hotep y Nefer (estatuillas halladas en Meidum, de la III dinastía)



Fig. 5. - El escriba sentado (Louvre), de fotografía

(1) Véase la fig. 3. Véase: *Arquitectura*, tomo I, capítulo primero.

(2) Después que durante casi un siglo se han escrito más de tres mil trabajos importantísimos que tratan del Egipto antiguo, y que más de trescientos libros de capitales estudios de egiptólogos europeos han estudiado el Egipto bajo todas las fases históricas y geográficas, filológicas y naturales posibles, no se puede dejar de ver en aquel antiquísimo pueblo otro de los de organización antigua, con tanta vida propia y expansiva como todos: era un pueblo como los demás, menos despótica y más suavemente gobernado.

APUNTES HISTÓRICOS DE LA ESCULTURA IMAGINERA DEL EGIPTO

De 5000 antes de J.C. á 381 de nuestra era

Formada y completa, como si no hubiese tenido comienzo, se presenta, á través de los siglos, la más antigua escultura de Egipto, con toda la vida y la más perfecta forma que logró alcanzar en el largo período de su historia. Contemporánea ya de las pirámides y de los más viejos mastabas, era, hace ya 7000 años, maravilla de perfección. Los pueblos más vetustos y precoces coetáneos de Egipto estaban en la ruda *edad de piedra*, y el ingenioso griego trataba torpemente de trazar infantiles figuras cuando hacía 3000 años que el egipcio esgrafiaba de bulto y tallaba, esculpía y fundía imágenes de relieve con prodigio de habilidad.

El largo período que debió mediar entre los primeros ensayos y la obra perfeccionada es aún un enigma inexplicable. Sólo se conjetura que el jeroglífico y el arte escultural, la escritura figurativa y la imaginería histórica, crecieron á la par, dando origen una á otra, y prestándose las dos mutuo apoyo, así en el concepto como en la forma y técnica, y desenvolviéndose las dos paralelamente en sentido distinto y con igual empuje. La imaginería creó ambas formas expresivas, y la forma real le dió viviente medio material y técnico de desarrollo. Cuando se les sorprende en los antiquísimos restos monumentales, son adultos y revelan un mismo espíritu y sello de arte, jeroglífico y escultura.

Un realismo animado é histórico fué el que informó á ésta, siendo copia de seres y escenas del mundo real lo que nos ha transmitido en sus representaciones de bustos y de relieves. La historia de este realismo se desenvuelve desde entonces en las cuatro etapas ya señaladas del antiguo, medio y nuevo imperio y en las épocas griega y romana de decadencia.

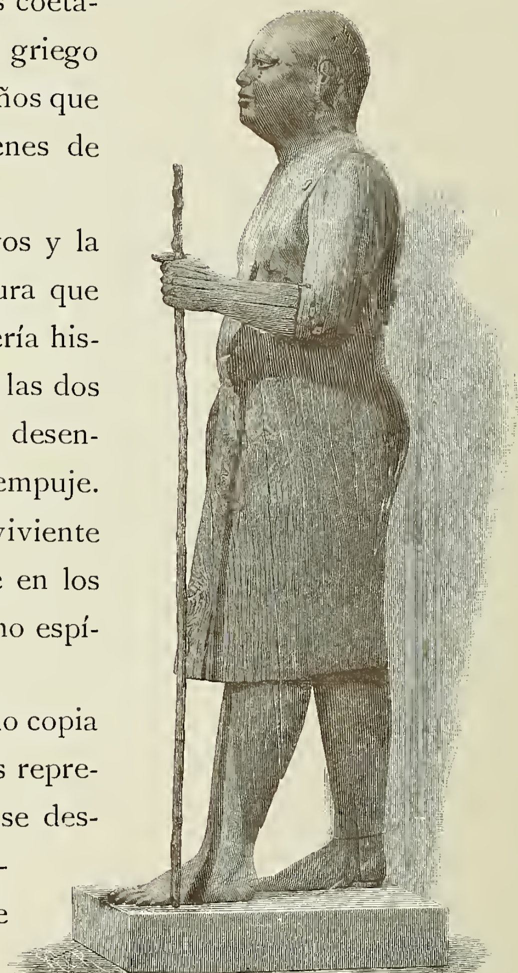


Fig. 6. – Estatuilla de madera de un egipcio ilustre del antiguo imperio (el llamado *Scheick-el-Beled)*

Retratos vivientes en cabezas y estatuillas produjo el antiguo imperio, que tendrán siempre admiración por la verdad con que nos reproducen personajes históricos. Fueron extraídos en su mayor parte de los pozos y sepulturas de Menfis y Sakkarah, é inmediatas, donde velaron porción de siglos junto á las momias de los hombres á quienes representan. Son los más antiguos las estatuas en pie de Sepa y Nesa (1), envaradas, tímidas, rígidas y poco hábiles, trabajo en piedra calcárea del tiempo de la II dinastía, depositadas en el Louvre. De la II ó III dinastías (época de Snefru) son otras dos estatuas sentadas, halladas en Meidum, que representan al general Ra-Hotep (fig. 4), príncipe por la sangre, tan libre de traje é insignias como animado de energía, y á su esposa Nefer, sin duda de oriental estirpe, sobria en adorno, hermosa de rostro, apellidada con razón *la bella;* de la IV dinastía, el Schafra de Bulack, en diorita, sentado con la majestad y la grandeza de un coloso, al cual pueden agruparse un busto admirable de este faraón ya viejo y varias expresivas cabezas del mismo. Es de la V dinastía la estatuilla de Ranefa, de pie, en actitud hierática, adecuada á un sacerdote; y son de la VI el pequeño escriba sentado del Louvre (2), maravilla de trabajo en piedra calcárea y de vida penetrante é intensa, que atrae por su actitud y brilla por su expresiva é

(1) El escultor Soldi las reprodujo en un estudio acerca del arte egipcio.

(2) Sus ojos están formados por una pupila de vidrio sobre cuarzo blanco opaco y las cejas de bronce.

inteligente fisonomía (fig. 5); y la ya famosa figura en madera de ciclamor incorruptible de Ra-em-ke (1), sencillo jefe de tribu, de mirada luminosa y pasmo de verdad, que interesa por lo simple y natural y fascina por lo vivo é íntimo (fig. 6). Y á estos importantes recuerdos puede añadirse el de un precioso busto magistral de escriba (fig. 7) y otro escriba arrodillado, de Bulack; de entre la IV y la VI dinastías, otro busto no menos grandioso de anciano no egipcio, en Londres (2); el torso sin brazos de una joven, semiclásico de Bulack, en madera; un enano giboso, dolicocéfalo, honrado como á cocinero ilustre, tal vez de cuna regia; la estatuilla grandiosa y monumental de un arquitecto, y las dos pequeñas lavanderas y el panadero, en Bulack las cuatro últimas: todo estudiado y producido con una inteligencia y penetración tan grandes de la forma, del carácter y de la vida, que bien puede llamarse obra hábil del más viejo, intenso y discreto realismo.



Fig. 7. – Busto de escriba (época de la IV á la VI dinastía), en el Louvre

Esgrafiados y relieves bajos y finos se ven en las tablas de Hozi (II dinastía) del museo de Berlín, y, entre varias sepulturas, en la de Ti (ó Tey) en Sakkarah; altos relieves vigorosos nos quedan en el hipogeo de Sabou, verbigracia el de la característica figura de un mozo con una gacela (fig. 8). Las de Ti y otras representan, con esgrafiado de trazo seguro, escenas íntimas, animadas, llenas de movimiento y verdad, de un pueblo patriarcal, tranquilo, feliz; ocupado en tareas agrícolas, arando terrones, cuidando ganados, paciendo grullas y patos, cebando grandes aves de corral en bulliciosas tropas (fig. 9); rodeado del buey vigoroso, los carneros de retorcidos cuernos y las dóciles gacelas y antílopes; y viviendo aún en la infancia de la historia, entre el cocodilo y el hipopótamo, y los colosales mamíferos, con felicidad primitiva. Cuadros de pintoresca verdad cautivadora, tratados con cariñoso, típico y admirable trabajo; donde nunca se ven escenas guerreras ó de luchas de un pueblo militar, y sí siempre la paz, la tranquila conciencia y la abundancia.



Fig. 8. – Mozo con una gacela (sepultura de Sabou, en Sakkarah, de la época del antiguo imperio)

Ni nunca se hallan tampoco entre estas escenas cuadros religiosos y de simbolismo que revelen teocrática imposición, antes bien respira en todas partes natural libertad y expansión patriarcal, que contrasta con rasgos de períodos subsiguientes. Sólo la gran esfinge (3), con su mole de 56 metros y su cabeza de 27, impone en la llanura gigantesco misterio, y entre las sombras de la noche, expresiva mezcla fantástica y terrorífica.

(1) Es la figura llamada también *Scheick-el-Beled*. Su cabeza se reprodujo en la *Arquitectura*, tomo I, pág. 199 (fig. 188).

(2) Reproducido, en la *Arquitectura*, tomo I, pág. 196 (fig. 182).

(3) *Arquitectura*, pág. 189 (fig. 180) y pág. 341, de reproducción magnífica. ¿Es Hor-hem-khe? ¿Fué anterior á Menes (Menai ó Mini)? Es difícil probarlo hoy, véase Maspero.

En relieves y estatuas se retrata el tipo dominante de aquel pueblo y sus figuras, de proporciones breves, robustas, cuadradas (1); con cabeza voluminosa y el occipucio crecido; el pelo al rape ó partido por mitad, que cae en mechas y bucles trapezoidales; rostro largo y prominente, boca tosca y labios llenos; las orejas altas, los pómulos salientes; de mirada viva, ojos grandes y abultados; frente oblicua, cuello escaso y espaldas cargadas. El cuerpo era corto oblongo, los hombros y brazos robustos, las manos complanadas, su cintura alta y estrecha, planas las caderas, el tórax ancho, espacioso el pecho y dorso, contrastando con la cintura; las caderas y los muslos se ajustaban por el *schenti*, ó paño; las rótulas acen-



Fig. 9. – Cebamiento de aves, según un relieve de la sepultura de Ti, en Sakkarah, de la época del antiguo imperio

tuadas con vigorosa musculatura, macizos los tobillos y las extremidades; los pies, en especial, chatos, groseros y rectilíneos, indicio todo de un pueblo dedicado á las tareas fatigosas del campo; siempre casi desnudo y sin cobertura ni calzado; pero de fisonomía expresiva, ingenua é inteligente. Al lado de este tipo se descubre otro menos visible muy esbelto, delgado, nervioso, que se juzga asiático; raza primogénita quizás de israelita ó de los hicksos, y que después aparece más comúnmente.

Todas las materias, piedra calcárea, granito, diorita, basalto, alabastro fino y madera, fueron entonces trabajadas, y el barro cocido en millares de figuritas; fundido el bronce para estatuas tan bien pulimentadas y enteras, como los grandes bronces de Poznos; las piedras finas y artificiales para escarabeos y ornato; el cuarzo, el vidrio, el bronce para adornos é incrustaciones y para dar vida realista á las fisonomías, y el oro y los ricos metales para objetos suntuosos y monturas de precio.

La obra activa recorrió, en fin, tres etapas: una de adelanto hasta la III dinastía; otra de notables

(1) Compárense las reproducciones que se han dado en la *Arquitectura* y la *Escultura*.

piezas entre la III y la IV; y de obras superiores, notabilísimas, la V, y la VI sobre todo, cuyos prodigios esculturales no superó el Egipto después.

Tras los 400 años que median de la VI á la X dinastías, comenzó también para la escultura el llamado *Imperio Medio*, que forma otro período de sello distinto y modificada imaginería, donde se mezcla lo teocrático y simbólico con lo natural é imitativo. La XI dinastía marcó entre vacilaciones los comienzos de la nueva época; la XII fué la del florecimiento, pareciendo retroceder aquélla 2000 años atrás y recordando ésta las buenas obras de la IV dinastía. Nunca, empero, alcanzó la XII la floreciente importancia de la VI del antiguo imperio.



Fig. 10. - Magnate conducido en su litera y escoltado por un guerrero armado (según Lepsius)

Sus mejores obras son las estatuas de Sevekhotep III, coloso del Louvre, el Sefurtesén I, en granito, y una preciosa pierna en basalto, importante resto del Museo de Berlín. Como relieves ofrecen las sepulturas de Beni-Hassán, Berscheh y otras, escenas con mucha libertad de movimiento, seguridad imitativa de la naturaleza; con figuras altas y bellas, acentuadas y robustas; con cabezas parecidas á las del período anterior, y pureza de forma airosa y elegante, bien ejecutados detalles y hasta delicadeza propia de un camafeo (fig. 10).

El realismo fué entonces menos marcado que en lo antiguo, y no fué tan acabado por lo común el estudio del natural (1).

La XIII dinastía marcó con estelas funerarias, como una de la Gliptoteca de Munich en que hay ofrendas mortuorias, temas, sentimientos, forma é influencias sacerdotales; y con la XIV, originaria de Xois, se acentuó este sentido con estatuillas de muertos, arrodillados ante un pequeño naos ó capilla (2), que revelan intenso espíritu tétrico y melancólico misticismo (fig. 11). Se expulsan de los hipogeos á la sazón los grupos de estatuillas que representaban algo de la poesía popular funeraria, reduciéndose á uno solo los antes prodigados retratos de los transmigrantes, y al par escasean las figuras en madera.

Desde entonces se observan tres influencias que modifican el aspecto y sentido de la imaginería: son el despotismo faraónico, las luchas y el sacerdocio, á que debió conducir un cambio profundo de dogmatismo y rito, menos popular, más fanático, aparatoso y frecuente.

Por entonces fué cuando sobrevino el dominio de los hicksos ó reyes pastores, cuyas huellas se hallan aún visibles en Thanis, sembrada de fragmentos de esfinges hicksos. El Museo de Bulack tiene un grupo de dos faraones conquistadores ante aras, y varias de sus esfinges (3), todo en

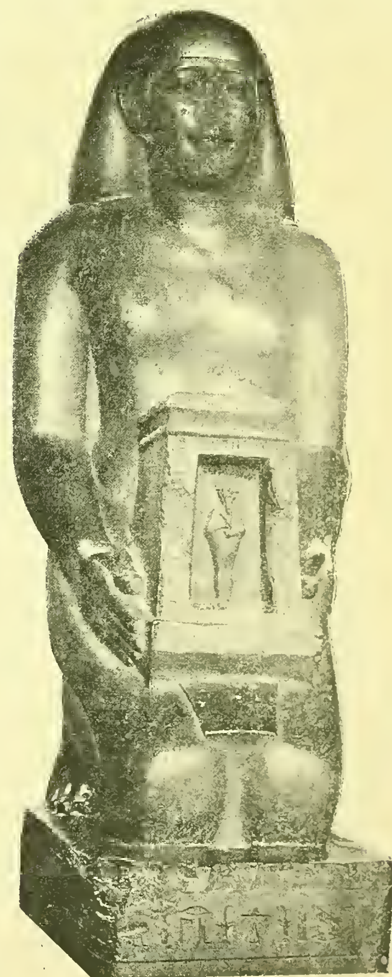


Fig. 11. - Estatua basáltica de Uah-hatpra (el dios Apries), según fotografía

(1) *Arquitectura*, pág. 200, fig. 190.

(2) Comparar la figura que aquí damos con esas figuras, de que se han reproducido varias desde Wínckelmann.

(3) Ebers, en su *Egipto*, dió reproducción de una de esas esfinges hicksos; la *Gazette arqueologique* de París reprodujo dos de los faraones pastores. La influencia del arte hickso continuó mucho después (¿dinastía XXI?).

granito, mezcla de tradición antigua y de innovación extranjera. El tipo de las cabezas es extraño, oval, robusto en sus formas, con pómulos abultados, frente abollada, barba abundante como asiática, nariz tosca, cuadrada, entre plana y aguileña, ojos pequeños y boca arqueada. El cuerpo alto, robusto, contrasta en su mitad inferior con el peculiar egipcio. Las esfinges tienen el rostro encuadrado por melenas ó largas barbas que envuelven como un *claft* el pecho y lomos, y su cabeza ceñida por un *urœus*. En tipo y figura se asemejan á los fornidos beduínos del lago Menzalé. La villa Ludovici posee un busto atribuído á los pastores, y obras suyas se indican en Roma y en París.



Fig. 12. - Cabeza de una estatua de Thutmés III (XVIII dinastía), según fotografía

Pero el período más juzgado y de más extensas obras es el del nuevo Imperio. Por él se entiende de manera convencional y viciosa el arte del Egipto. La marcha de la escultura ofrece en esta época mudanzas y variaciones numerosas de la XVII á la XXX dinastías. De aquélla á la XVIII se preparó el florecimiento; la XVIII le realizó, ascendiendo de admirable modo hasta mitad de la XIX. Con Setí I brilló el arte en todo su esplendor cuando la habilidad se convirtió en sobria grandeza de forma, modelado suelto y vigoroso, estudio del natural concienzudo, correcto diseño y conceptos bellos y hasta en apariencia ideales, pareciendo hoy que se iban á superar las artes de la VI y XII dinastías. El movimiento ascendente tomó otra vía con Ramsés II, con quien se convirtió, como la poesía y la arquitectura, en enfático, fastuoso, lleno de pompa vana, con razón comparado al arte cortesano artificioso del siglo de Luis XIV. Con la XX dinastía se inició nueva decadencia, que continuó hasta la XXVI, siquiera se produjese mucho y muy notable en días de Ramsés III. La XXVI formó el período saito, de gracia y brillo, descendente luego hasta los inseguros conatos de la XXX dinastía. Y entre obras admirables, belleza y gracia, fealdad y rudeza, fluctuó seis veces el arte con cien mudanzas en el transcurso de quince siglos.



Fig. 13. – Parte superior de una estatua de granito rojo de Ramsés II el Grande (Sesostris), XIX dinastía; según fotografía

Siempre empero se mantuvo en la imitación y el realismo, de tradicional sentido, sin alcanzar nunca ni tender siquiera al ideal por inclinación ó gusto, como erróneamente se ha supuesto, pues los únicos móviles de esta escultura y su imaginería fueron la creencia en enseñanza, la historia en actos, la vida y la representación monumental conmemorativa, que á veces era sola y simple escritura. Lo bello y lo ideal aparente no nacían del arte ni del gusto en sí, sino de los asuntos, los conceptos y su aplicación, las formas, tamaño y objeto de las imágenes, materiales y modo de tratarlos, por condiciones peculiares y hasta forzosas de unos y otros.

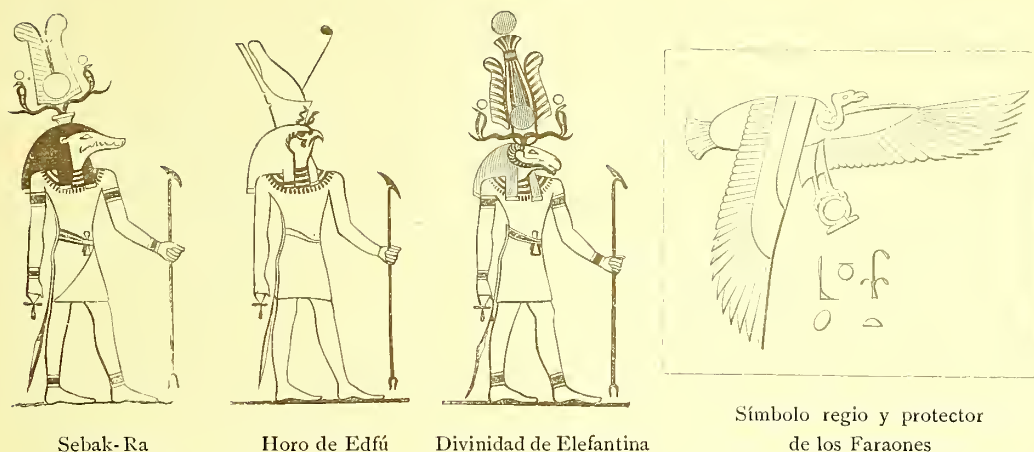
Los dioses, los símbolos, las figuras y escenas hieráticas y sacerdotales, las formas arquitectónicas y gigantescas, son, aparte de la materia, lo que principalmen-

RETRATO DE LA REINA NEBTO, HIJA DE RAMSÉS-MEIAMÚN (XIX DINASTÍA)

te ha dado á la imaginería de esta larga época la apariencia y fama de idealidad. En cambio, donde lo forzoso no se impone, campea vigoroso y viviente el realismo, haciendo alarde de imitación.

Los tipos y figuras de semítico sello y de formas finas, airosas, esbeltas y simpáticas, entonces predominantes, que reunían de vez gracia insinuante y sensual, y hasta en parte cierta belleza de líneas y proporciones, contribuyeron á ese ideal externo de las imágenes y los asuntos. Contrastan por cierto con la sencilla naturalidad y material vigor de los hombres menos altos y más fornidos del primer período. Mas aun así, en la reproducción de rostros y cuerpos se daba fiel trasunto de inveterado realismo. Ideales aparecen, por su cuadratura rectilínea y de grandes planos, los colosos de patios y pórticos (fig. 12), pilonos y avenidas (1); rígidamente sentados, con los pies y piernas juntos, la cabeza alta y tiesa y los brazos en ángulo recto, contra el tórax y muslos; ó de pie, perpendiculares, con los brazos cruzados sobre el pecho, ó caídos á lo largo del cuerpo, y siempre en el más completo envaramiento y paralelismo: todo con arquitectónica inmovilidad.

Figura 14



Sebak-Ra — Horo de Edfú — Divinidad de Elefantina — Símbolo regio y protector de los Faraones

Este fué el prototipo á que se ajustaron las estatuillas de vivos y muertos, basadas en la tiesa etiqueta de Oriente y en el sello y armonía propios de su carácter monumental.

Dignos de estudio son bajo este y otros aspectos los cuatro magníficos colosos de Luxor; los de Tebas, el de Ramsés II, en Menfis; los de pie de Medinet-Abu, de Guizé é Ibsambul, y los cuatro gigantes del templo-gruta de Phré, altos de setenta pies (2). Los dos tebanos, solitarios, de Amenofis III y de su madre (ó de Thutmés), sentados, tienen 15 metros 59 centímetros (3). El Nilo nunca bañó sus pies en las inundaciones. Son esculturas por la imagen y arquitectura por la masa (fig. 13).

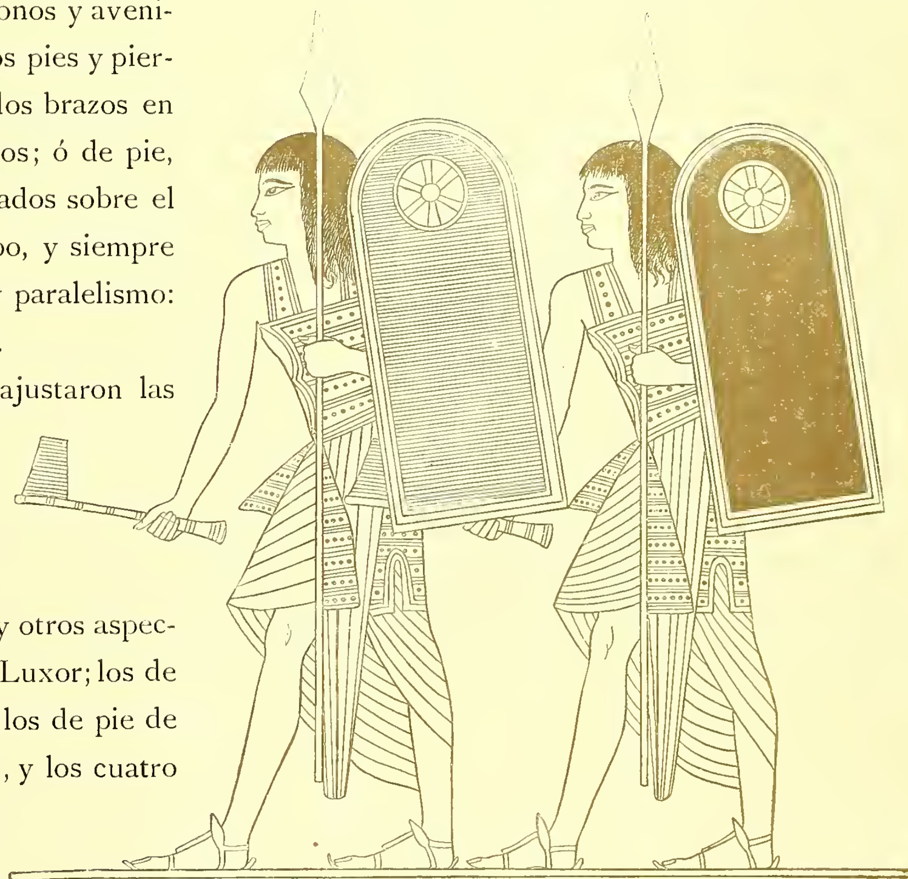


Fig. 15. – Guerreros de la guardia personal de Ramsés II, con su uniforme completo (según Rosellini)

Las esfinges, concepción simbólica, grandiosa, feliz y original, de carácter regio, son también idea-

(1) Para juzgar de lo que aquí decimos, véase *Arquitectura*, figs. 161, 162, 169, 175 y 176; págs. 275 (pilares osiríacos), 417 (pilono), 421 (patio), 425, 446 (Medinet-Abu), 461 (colosos de Ibsambul) y 464.—*Arquitectura*, págs. 274, 282 y 288.

(2) La oreja de un metro. Un hombre les llega al tobillo. *Arquitectura*, págs. 461 y 464.

(3) *Arquitectura*, figs. 169 y 176. Tienen de hombro á hombro 6,17 m. y sus pies 3,27 m.

les (1): mezcla fantástica de vigoroso león y de inmutable majestad humana, en que el busto y el cuerpo discordes se enlazan admirablemente por el *claft*. Sus cabezas piensan. Los carneros-esfinges (crioesfinges) que imponen; el escamoso carnero de Kons y Maut, consagrado á Amón, con el redondo disco solar en la cabeza; el becerro de enroscados y grandes cuernos, con alma superior; el carnero-león, de cuerpo inquieto, que defiende al faraón, de pie entre sus manos: unos y otros impasibles y como dormidos, tienen como conciencia superior en sus ojos sombreados y bajo el testuz gigantesco. Miden entre dos y tres

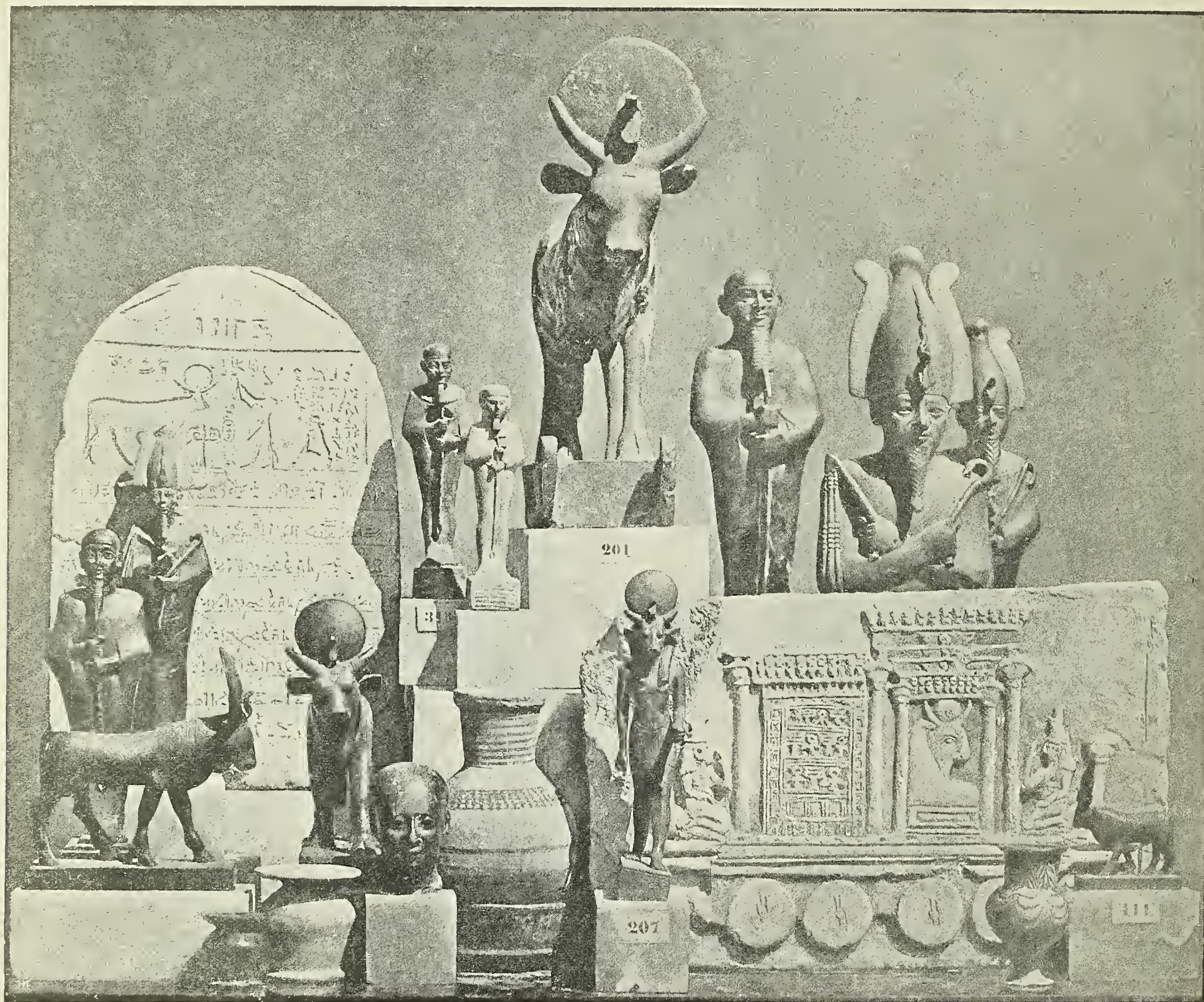


Fig. 16. – Estatuas de los dioses Osiris, Phtah y Apis (el buey sagrado); relieve con su momia, y varias otras obras de escultura y decoración procedentes de Menfis, Sakkarah y el Serapeo

metros, y los hay con cabeza de cinco pies. Sobre anchos pedestales, son de admirar los del patio de Bulack, los de Berlín, Londres y París, y los famosos leones del Capitolio, que parecen querer rugir (2).

En los asuntos religiosos, el tradicional y oscuro dogmatismo, de puro influjo sacerdotal (3); el orgullo faraónico y el fanatismo público crearon otra aparente idealidad. El hieratismo y la credulidad alejan entonces del realismo; lo que la forma no expresó, se dijo también por símbolos. ¡Cuántos se amontonaron!

(1) *Arquitectura:* esfinges, impresión de un *dromos*, págs. 413 y 453; pág. 452, Deir-el-Bahari, y pág. 412, restos de esfinges ante pilono.

(2) Comparar nuestro dibujo del león de granito rojo (fig. 18) dedicado á Amenofis III con las esfinges y leones.

(3) Para formar idea de las escenas religiosas y las de ceremonias, que tienen parecida disposición, véase *Arquitectura*, tomo I, págs. 258 y 273 (pilar de Karnak); págs. 281, 294, 295, 296, 301, 315, y sobre todo págs. 379 y 394 (estela sepulcral), páginas 422, fig. 504, y 481, figs. 502 y 503. Es muy importante la lámina de arquitectura egipcia que reproduce un pilar de la XVIII dinastía (según Prisse d'Avennes).

En los dioses el adorno de la cabeza, la cruz con asa y el cetro; el látigo, el nilómetro y otros instrumentos; el apéndice masculino ó barba, el cayado con cabeza de irracional, la cabeza de animal sagrado en cuerpo humano (fig. 14), ó la completa forma de esos símbolos vivientes consagrados á un dios. Para el alma humana un pájaro con cabeza racional; para la muerte la fragante flor del loto, y como compañero propio el águila, el gavilán ó la mujer alada ante el pecho, y con dos ó cuatro alas. Asuntos como el faraón haciendo libaciones y ofrendas á la divinidad, cual el Ramsés III entre Thot y Horo; un muerto ante el ara de Osiris; el alma entre Thot y Anubis, ó en el tribunal del mismo Osiris, fueron con las esfinges y colosos y los símbolos mencionados, casi todos los temas de sello ó imposición sacerdotal, en que por su mismo concepto hay forzada ó aparente idealidad (1). En todos los temas legendarios se echa de menos la vida de una mitología poética ó heroica que diera color á los asuntos y aliciente al escultor encargado de figurarlos (2). En cambio, un período bélico, hijo de otro heroico, produjo la epopeya guerrera, brillante, animada, heroica, de asuntos regios y militares peculiares del nuevo imperio (fig. 15).

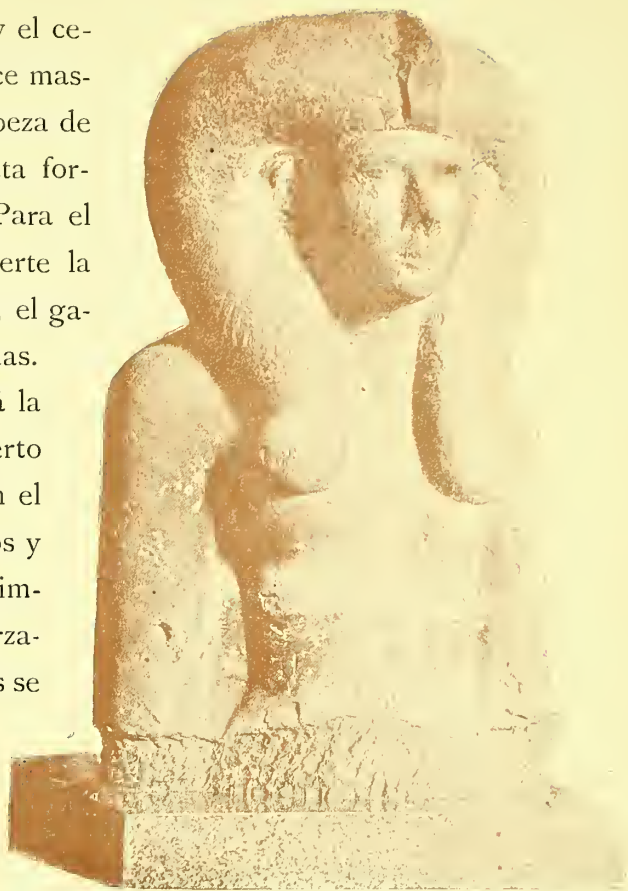


Fig. 17. – Parte superior de una estatua de la reina Taia con tocado igual al de la diosa Athor (XIX dinastía), de fotografía

Con la XVIII dinastía comenzó, como se ha dicho, el período de esplendor y de activo florecimiento. La lucha obstinada con los pastores cambió la faz del pueblo egipcio, convirtiéndole de pasivo y laborioso en militar endurecido y obstinado conquistador. Los Amenofis, Thutmés, Setí y Ramsés, faraones y soldados emprendedores del nuevo ciclo, arrastraron con sus empresas y poderío al pueblo chemi é impusieron su prestigio al Oriente y Mediodía. Dieron lugar al período de la epopeya militar, figurada por el arte, ensalzada por la poesía y sellada con esplendor en imponente arquitectura. Crearon un espíritu soberano de grandeza; orgulloso de conquista, con que el ingenio dió aparato fascinador y forma espléndida y ampulosa, algo enfática, peculiar de las victorias. Así fué el arte colosal, imponente, soberano, lleno de magia y aparato, de aquella pompa que acompañaba al triunfador y que lucía su deslumbre en las tropas, en las armas y en los trajes; en los carros, los plumajes y los arneses (fig. 16).

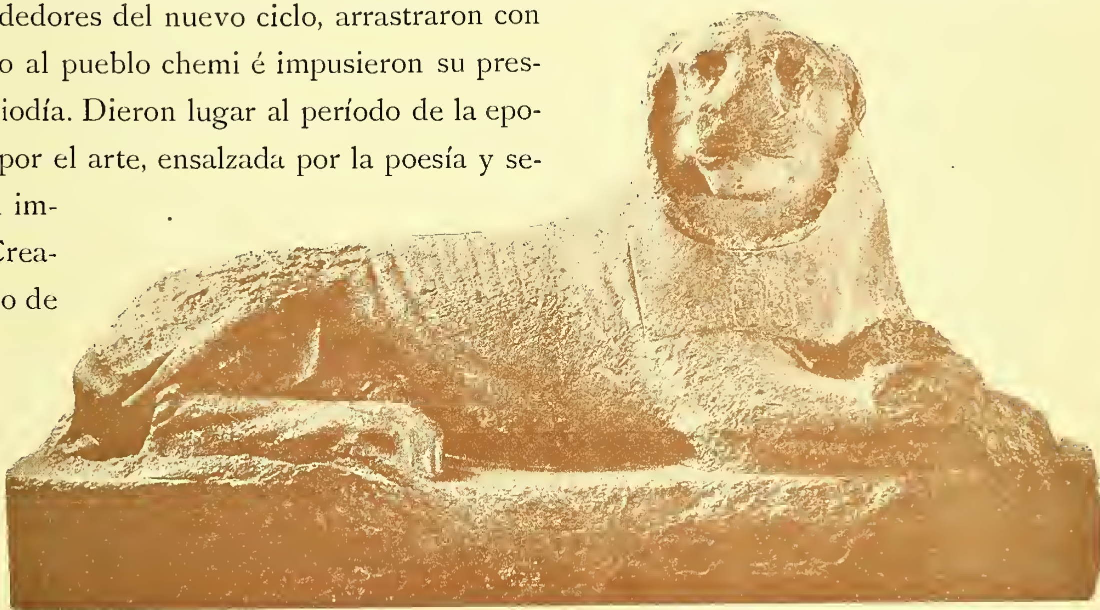


Fig. 18. – León de granito rojo dedicado á Amenofis III (la dedicatoria está esculpida en la melena), de fotografía

(1) Lubke dió una representación religiosa interesantísima de un pilar de Karnack y la que citamos ahora.—*Gesch. de Plast.*, pág. 38, 1880.

(2) C. O. Muller opinaba ya así en 1835.

Á ese influjo de las armas en las artes, cooperó aquel nuevo influjo religioso, muy creyente, algo fanático, aparatoso, lleno de símbolos, ritos é imágenes singulares, adorados con misterio y con gran pompa sacerdotal (fig. 16). De entonces data aquella escultura pomposa y magnífica compañera y coetánea de la poesía épica, que orna paredes sinnúmero, patios y puertas de edificios. Los cuadros brillantes del Ramseo, de Medinet-Abu ó Abu-Medinet; los de las batallas contra los ketas del pilono de Karnak, de Abocheck, Abydos... pintan el empuje guerrero con mágico colorido: batallas, carnajes, pompas de soberanos bajo doseles ó palios, oreados por altos y vastos abanicos, rodeados de estandartes y sacerdotes; las escenas de aparato religioso y las embajadas, las escenas íntimas y regias de caza y pesca, todo lo que el fausto público permitía trazar está conservado en aquellas imitativas é históricas esculturas (1).



Fig. 19. – Estatua de Rui (de granito gris), según fotografía

Y á la manera que en las fábricas se hallan también en los hipogeos. Aquí la crónica civil se une de par á la guerrera, representando escenas agrícolas, como en el Kab y en Chamati; artísticas é industriales en todas partes, y con sinnúmero de variados episodios: danzas, viajes, tareas y usanzas, fiestas pueriles; comercio, vivero de cuadros íntimos, pintorescos, interesantes, delicadamente sentidos y copiados, que nos presentan 1500 años de verdadera, complicada y hasta refinada civilización (2). Los cuadros que tienen importancia artística son á la vez admirables, y siempre dignos de estudio por lo real y viviente de sus recuerdos.



Fig. 20. – Joven sacerdote de Amón, en Tebas (XIX á XX dinastía), Louvre.

El retrato sobre todo caracteriza el nuevo período y pone de bulto su realismo en esculturas y relieves (fig. 17); éstos, con caprichosas pelucas, eran estudiados, encariñados y nimios, vivientes y sin duda parecidos (3).

La escultura de animales ofrece prodigios de verdad, de que son prueba soberbias y sublimadas esfinges, en bueyes, como Apis, en leones (fig. 18), tigres, panteras, de admirables relieves, y esgrafiados en Tebas ó en otras partes; en gatos de bronce, como los de Sakkarah; en pequeños leones de Abydos ó en el león enjaulado de Bulack. Los caballos (novedad de la época), parados ó al paso, recordando á Flaxmán, ó disparados como saetas, tienen vida y empuje extraordinario, casi imposible, aunque no tanta maestría.

Tuvo entonces el relieve sus formas é historia: como bajo y muy deprimido, y como relieve en hueco (coilanaglifo), para no destruir las formas y los planos arquitectónicos. Con la dinastía XVIII fué de gran empleo *el bajo;* mas con la XIX, con

(1) Ver, para comparar, los dibujos dados en la *Arquitectura* (Egipto), tomo I, pág. 217, fig. 197, y págs. 303 á 305, todos de escenas militares y regias en relieves.

(2) Véase el tomo I de *Arquitectura*, págs. 255 y 256: todos los dibujos dados en el mismo tomo, capítulo de la *Civilización egipcia*, págs. 220 y siguientes, y el capítulo *Utiles y trabajo*, págs. 240 á 248.

(3) Véanse, por relación, las láminas de retratos en relieve en la *Arquitectura*, tomo I, capítulo II, y los grabados de asuntos militares.

Ramsés III, desapareció. Entonces fué moda el relieve muy hueco con trazos excesivamente profundos (verbigracia en los propilonos al Sur de Karnak). Con la dinastía XXI, los sacerdotes de Amón en Tebas restauran el bajo relieve (ver los bellos del templo de Konsu). El *relieve en hueco* (1), casi plano, vaciando el contorno, es de un bellísimo efecto; fué notable á últimos de la dinastía XIX y comienzo de la XX. El de excesivo hueco es contrario al modelado y al efecto visual en las partes elevadas.

Son notables entre las obras del nuevo imperio: en París, el *Osiris Thot*, de bronce, precioso hasta en los accesorios, el coloso de Thutmés III, las estatuas de Ramsés III y Amenofis IV (Kuen-Athen); el *Escriba modelo arrodillado*, de Quesné; el escriba Chafré, de pie, envarado (2), en piedra colorida. La figura dicha *Rui*, en cuclillas (fig. 19), y el *Sacerdote de Amón*, acurrucado, de la Gliptoteca de Munich, cabeza admirable, conjunto bizarro (3); parece un santón extático del moderno Egipto. Entre las figuritas méntase el *Joven sacerdote de Amón* (fig. 20), bello, agraciado, y el *Oficial en traje civil* (fig. 21), los dos caracterizados y de madera colorida, hoy en el Louvre (4). Preciosas cabezas son el *Busto quebrado de Menephtah*, en Bulack, tipo muelle oriental; el etiope *Thaharca*, mutilado, de pasmosa verdad, y el *Eunuco* en basalto verde (5), que perteneció al príncipe Napoleón, de un realismo que estereotipa al par en un rostro fealdad de cuerpo y embrutecido espíritu. Nada supera en esta época la admirable habilidad con que está esculpido el busto quebrado de la reina Taia (?) que se halla en Bulack.



Fig. 21. — Oficial en traje civil, de Tebas (reinado de Amenofis III). Louvre.

Después de la dinastía XXI, otra degeneración artística creó un largo vacío de la buena escultura. Con la dinastía XXVI, saita, la elegancia delicada y grandiosa, las proporciones esbeltas y las formas redondeadas y muelles dan á este arte un nuevo sello, antes ignoto. Nunca el desnudo había tenido más noble gracia ni más distinción en las mujeres, ni más hermoso pulimento dió esmalte y brillo á las obras. El grabado fué exquisito y puro y el realismo se hizo encantador. Los tocados y cabezas y el buen gusto de los trajes, transparentes y rayados, son, de sumo, encariñados y pacientes. Acaso son modelo *un busto*, del Louvre, en basalto; el grupo de dos esposos, de Munich; la reina *Amenerites*, primor en alabastro; el grupo de *Osiris é Isis con la vaca Athor*, de Bulack, y la estatuilla en madera de la *princesa Nai*, con el loto puro en la mano y la oriental coquetería en la apostura (fig. 22). Algún pequeño bronce de Denderah, es pintoresco; de príncipes y personajes dejaron primorosas cabezas, y la *Isis* de Damanhur es otro primor del arte saita. La cabeza (calcárea) de *Un viejo;* el escriba Nekht-Har-Heb, de hinojos; Pedishashi, joven, amable, vivo, negligentemente sentado, todos en el Louvre, son también dignos de encomio.

Sábese que el nuevo imperio empleó todos los materiales, y el período saita las piedras duras con predilección, las finas y las calizas, y con abundancia la madera (6).

---

(1) El que los franceses llaman *reliefs en creux*. Véase nuestro grabado (fig. 24) y algunas interesantes figuras de la *Arquitectura*, págs. 294 y 301.

(2) Véase en la *Arquitectura*, pág. 197, fig. 185, la reproducción de esta figura.

(3) Comparar con el sacerdote de Amón la figura llamada *estatua de Rui*.

(4) Maspero los clasifica entre los objetos de arte industriales, pero son algo más.

(5) *Gazette des Beaux Arts*, tomo I, pág. 281, artículo de C. Ferri Pisani, en que hay bellos dibujos. Véanse también en la misma revista, tomos XVII á XIX, interesantes artículos de escultura egipcia por Duranti.

(6) Opinión de varios egiptólogos (Maspero por ejemplo) es la de que la escultura saita siguió dos tendencias: una que imitó las buenas obras del antiguo imperio, llegando á veces á tal extremo de semejanza que se confunden las saitas con las de la IV y V dinastías, y otra que tomó por modelo el natural viviente, reproduciéndole con habilidad. Las obras saitas que citamos como notables presentan reunidas las dos tendencias. Las de los períodos macedónico, griego y romano continuaron en parte el período saita y en mucho imitaron el arte de Grecia y Roma. Como lo mejor de este período, puede mentarse el coloso de Alejan-

Otra nueva decadencia comenzó, como en la arquitectura, tras Nectanebo I, y continuó con la escultura egipcio-griega y romana, vulgares y ampulosas, en que á vuelta de alguna bellísima obra de extranjera forma, se llevó el arte degenerado de Egipto á su postrer decadencia con la vetusta nacionalidad.

OJEADA DE CONJUNTO Á LA ESCULTURA, EN ESPECIAL DEL NUEVO IMPERIO. EL NATURAL, LA VIDA Y EL HIERATISMO

Objeto de primordial interés en la escultura egipcia fué la cabeza. El asiduo estudio de ésta se halla probado por numerosas obras y por los modelos de taller. Las obras de los buenos tiempos revelan también cuidado especial en el desnudo; pero la cabeza fué de particular esmero, sobre todo en las mujeres. El perfil agraciado, el tocado caprichoso, rico, la abundante cabellera, están tratados con todos sus vivos detalles. El arte y el lujo de estas partes no permiten olvidos.



Fig. 22. – La princesa Nai (?). Estatuilla saita con inscripción, en el Louvre.

En los rostros presenta el nuevo imperio un perfil común de raza, que contrasta con el del viejo (fig. 23): con la frente baja, la nariz larga y delgada, ojos prolongados y como de frente, orejas altas y grandes (con exceso á veces), labios abultados, sensuales, y barba pequeña y redondeada. Los pómulos son poco marcados y las facciones finas; la distinción y gracia del nuevo tipo revelan á la vez un espíritu también fino.

Las formas todas del desnudo nos dan desde entonces hombros robustos, espaldas y tórax espaciosos y elevados; extremidades y rodillas acentuadas con vigor y con cuadratura enérgica y grandiosa. La musculatura, sin ser muy marcada, es varonil en los hombres (verbigracia en el Chafra de pie) (1), mientras que en las mujeres, transparentes vestiduras dejan vislumbrar el desnudo por entre tenues pliegues, y ofrecen, sobre todo en la parte superior del cuerpo, gracia y belleza, con algo de una fresca sensualidad. En todos, las caderas, muslos y piernas son simples, delgados y esbeltos, contrastando con las partes altas, como rasgos de aquella raza. Siempre en los hombres hay juventud y lozanía adulta, y en las mujeres formas adolescentes, armoniosas proporciones y líneas delicadas, redondeadas y atrayentes. El cuerpo, airoso en unos y otras, tiene más disposición á la labor prolongada que al empuje violento y momentáneo.

Limítase el ropaje en los varones al *claft*, de ancho plegado para ceñir la cabeza, y al paño *schenti*, que envolvía las caderas cayendo vertical y negligente. Las vestiduras femeninas tienen pliegues rayados en derredor del pecho y las caderas, dejando visible el seno. Corona la cabeza de los soberanos alta ó baja mitra, según los reinos, y viste su cuerpo holgada ó ceñida túnica (2), que no ofrece ni intención de plegado, sino rayado. Los pies están frecuentemente descalzos y á veces con chapines ó sandalias.

Irregularidades de diseño presentan el desnudo de los relieves y dibujos con el rostro de perfil, los ojos de frente, el pecho de medio lado (casi de frente), el brazo de primer término de perfil, y en acción, siquiera sea el izquierdo (3); la espalda y caderas son redondeadas, y muy mucho en las figuras sentadas formando arco de elipse hacia los muslos. De pie, es la cintura larga y el pie de fondo está siempre adelantado (fig. 24). Convencionalismo, intencionado en esas partes, que en algo debían fundar escultores y

---

dro II (Bulack), el Hor con clámide y la Isis alejandrina (Bulack). El relieve tenía mucho bulto. Una nueva escuela existió por mucho tiempo en Meroé. Después el arte greco-romano se impuso. Adriano hizo sentir allí su benéfico influjo, pero la decadencia siguió sin interrupción.

(1) *Arquitectura*, pág. 197, y figs. 186 y 192 á 196.

(2) *Arquitectura*, pág. 212, figs. 294, 295 y 301. Véase el relieve de la pág. 17 de este tomo (fig. 24).

(3) Relieve mencionado en la nota anterior: las dos mujeres levantan con igual acción el brazo de frente, aun siendo el izquierdo, por mantener el paralelismo de composición en todas las figuras bilaterales.

pintores de obras, hábiles en copiar la realidad. Convencional era también el desnudo bajo el traje; mas está esgrafiado con simplicidad y gracia ó con vigor y valentía. En los tocados y pelucas, flores, adornos, etc., la imitación es líneal, nunca plástica, como indicación intencionada que no aspira á ser reproductiva (1).

Aun así sobresale en todas partes el sentimiento de la vida y de sus rasgos, de caracteres y de detalles observados en las imágenes. Adivinábanla hasta en la línea ó el movimiento con penetrante verdad. En el accidente del trazo, en el trazo casi geométrico, elemental, sentían la vida pintoresca y la fijaban con intención. Un carro inmóvil, como dormido, de Chamati y otro de Kons, disparado en la lucha, dan comparados imagen plástica de tan perspicua penetración. Y en las figuras de irracionales el sentimiento del natural es más vivo todavía y de más gráfico lenguaje.



Fig. 23. – Cabeza de una estatua de Amenofis III (XVIII dinastía), de fotografía

La escuela de observación de este arte está en la vida del pueblo, en los trajes, costumbres y usos. El cuerpo humano, visto desnudo constantemente ó bajo ropas transparentes; la lucha, la gimnasia, las carreras de carros, justas de mar ó por el Nilo, daban pábulo á largo estudio del natural, de la vida y su poesía, y llevaron al egipcio al realismo, como más tarde al ideal al arte griego. Y el hombre agrícola, cazador ó pescador, tenía al ser irracional al alcance de su mano y de su ingenio. Con error se ha supuesto arte hierático á esta escultura. Se le ha dicho envarada, momificada, sacerdotal, sin pensar que el relieve tiene vida excesiva que la convierte en pintura. Se ha olvidado que son rígidos ciertos cuadros religiosos, de difuntos y de algunos ritos, como se ha dicho, por exigencia de los asuntos. También se olvida que las estatuas y los colosos son envarados por móviles y por razones naturales: primero, por ser obra arquitectónica; segundo, por el carácter de la representación (religiosa, real, funeraria) (fig. 25); tercero, por el material, y cuarto, por el procedimiento (2).



Fig. 24. – Relieve que representa una ceremonia regia, con disposición y agrupamiento bilateral y simétrico

El material obligaba á pegar los brazos al cuerpo, la cabeza y cuerpo á un pilar y las piernas y pies á un poyo para impedir que se quebraran; cosa fácil en las estatuas y mucho más en los colosos, de partes frágiles por lo gigantes y en peligro al transportarles, y más fácil aún cuanto más dura era la piedra que se empleaba. No había ropajes que hicie-

(1) *Arquitectura*, figs. 183 á 185, 186, 187, 189, 190, 191 y 196.

(2) Instrumentos de escultura (*Arquitectura*, tomo I, pág. 240, figs. 224 á 236; procedimientos escultorales y trabajos de escultor, figs. 237 y 240 á 243; véase también, para los riesgos del transporte de un coloso, la ya mencionada fig. 223.



LLEGADA Á TEBAS DE UNA PRINCESA ETÍOPE EN EL REINADO DE AMENTUONKH (XVIII DINASTÍA)

22 1/4 y 23 partes en diferentes cuadrículas. Ninguna proporción es fija en ninguno de los períodos. Un mismo cuadro ofrece desiguales medidas en sus figuras. Los niños no tienen norma ni pauta fija. El supuesto canon, cuando se ajusta algo al dibujo, no tiene más aplicación que á las alturas, pero no á la anchura, ni rige fija ni proporcionalmente en las otras medidas del cuerpo humano. Las imágenes acurrucadas, inclinadas, de hinojos, tendidas en tierra, desmienten todos los cálculos más prolijos de los sabios canonistas.

El módulo dado por base de la cuadrícula ó supuesta escala de proporciones, es para unos autores la nariz, para otros el pie ó el dedo mayor ó medio de la mano. Y el canon dogmático es cada día más difícil de probar. Egiptólogos eminentes lo creen ya pura invención imaginativa.

Tampoco se funda en documento ninguno egipcio ni tiene base racional, ni objeto de ninguna utilidad, ni parece cosa digna de un pueblo serio. Sólo nació en la mente de quien, sin conocer el arte ni sus leyes por práctica profesional, vió en toda la vida egipcia imposiciones sacerdotales é inmutable hieratismo, á veces tan livianos y poco fundados como el del *canon de proporciones*.

Hase opinado asimismo que las figuras y escenas bajo cuadrícula se trazaban como de improvisación, sin comprender la tortura de espíritu que presuponía el tener que contar á cada línea las partes del tejido en que se suponen aprisionadas la imaginación y la mano del inventor dibujante. Es una suposición gratuita y erróneo contrasentido disculpable á respetables pensadores. El espacio dibujado estaría cubierto de enmiendas y de tentativas vacilantes que no se hallan jamás; lo que hay es incipiencia de copista ó de mano poco diestra.

El uso de la cuadrícula era por lo que queda de antiquísimo empleo y medio de reproducción (agrandando ó disminuyendo) de la obra ó procedimiento de un autor. El trazo limpio é inseguro no revela invención, sino temor natural de ayudante reproductor. La altura constante de la figura en la cuadrícula es un hecho natural, dado el común tamaño de la figura humana y de las proporciones del cuerpo. La inmensa reproducción de escenas con industrial rapidez hacía forzosa la cuadrícula para que un mismo dibujante pudiera prodigar su arte con cien copias de una misma escena, valiéndose de ayudantes.

La pintura y el relieve revelan mucha libertad y dominio del dibujo en las obras perfiladas, que aseguraba el profesor cuando las dejaba el copista. Hay corrección y pureza, limpieza extraordinaria, en los buenos dibujos; cariño y ejecución pacientes, seguridad de la mano, acentuación constante de las facciones y el desnudo, como pudiera hacerlo un dibujante moderno de cuadros á simple perfil; intención, gracia, redondez é ingenuidad que cautivan ó vigor y virilidad en apuntar caracteres. Hay grandiosidad sencilla y *generalidad* sin detalle; expresiones de caracteres sin haber casi expresión, tranquilidad y pasión escasa, con todo y saber presentar los rasgos característicos de pueblos é individuos ó las variadas pasiones del corazón humano por simples trazos expresivos, á veces toscos y elementales, pero de magistral verdad, como en un grupo de prisioneros humillados y temerosos, ó en los sacerdotes arpistas del faraón Ramsés III. Hay verdaderos primores ó rasgos admirables en menudísimos dibujos.

Tienen recuerdos de la realidad las figuras y escenas, pero también convencionalismo, peculiar al arte egipcio en todos los períodos, por condiciones locales. La afición á lo general y la supresión de detalles dan vaguedad comúnmente, cuando no convencionalismo; y en las imágenes de gran tamaño, una semejanza de tipos que perjudica á las obras y un agrandamiento nocivo que afecta vulgaridad. Por esto las vastas escenas de los pilonos de edificios son de un efecto vulgar, al paso que las pequeñas, trazadas en los hipogeos, son simpáticas y bellas.

Los grabados y los cuadros trazados en las paredes se dibujaban siempre con una tinta roja para el apunte y bosquejo, y se corregían y terminaban con otro rojo más subido ú otra tinta más oscura. El *escriba* indicaba, según opinión de hoy; el copista ó ayudante perfilaba de intención; el profesor corregía y fijaba el diseño con trazos definitivos, y luego esgrafiaba y vaciaba el perito escultor, ó coloría el pintor.

En las simples pinturas el dibujo da ya el cuadro, pues se acentuaban los perfiles con trazos delgados y gruesos para luces y sombras, que quedaban muy marcadas, limitando el colorido y caracterizando las formas. Una práctica extraordinaria de dibujar por simples trazos debían tener los dibujantes para llegar á ser maestros.

La pasión por el diseño ocasionaba descuidos que no se perdonan á ningún arte: por ellos se confunden las edades y no se distinguen los sexos en algunas composiciones. En cambio se obtenían cuadraturas admirables, y adelantos que sorprenden en la aplicación de la geometría puramente óptica para la obtención de éstas. Unos apuntes lineales de la sepultura de Manofré (quinta dinastía) remontan á antiquísimo tiempo (sobre 3950 antes de J.C.) la admirable aplicación de la geometría al dibujo con caracteres modernos (figura 26). Otros facsímiles de cuadraturas arquitectónicas con detalles pintorescos son de principal interés para juzgar del dibujo en remotísimos tiempos y comprobar el moderno.

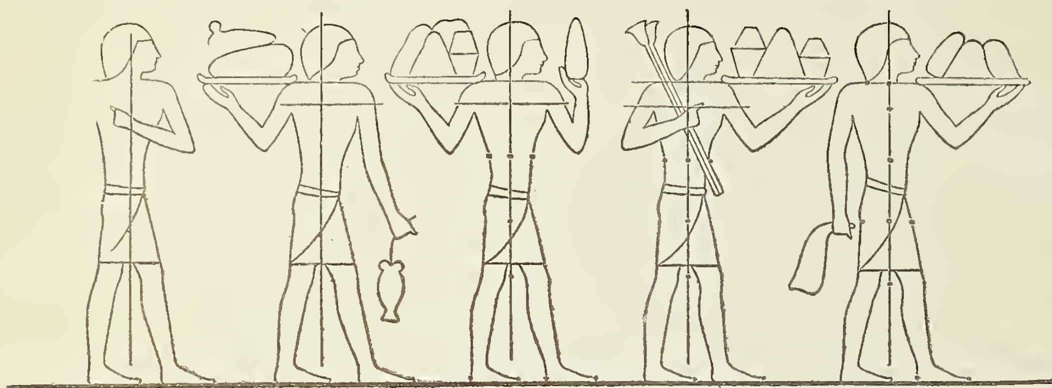


Fig. 26. – Apuntes de dibujo tomados de la sepultura de Manofré (V dinastía)

En la parte de composición hay comunidad de medios entre la escultura y la pintura, presentándose las escenas con igualdad de disposición en sus distintas partes, con confusión extraordinaria, destacando sólo por el tamaño las figuras de los héroes. Estos son á veces gigantes junto á las demás figuras: relevábase así el carácter, hacíase heroico un personaje y se aclaraba su importancia.

Más notable es la invención de los grupos de escenas, que constituyen por lo común cuadros valiosos de episodios compuestos admirablemente, como en Abochek y en Karnak, en Deir-el-Bahari y en el Rameseo (fig. 27). Más que composición es agrupamiento lo que se halla en los asuntos, faltando por lo común unidad de disposición.

La ignorancia más completa de los planos, distancias, escorzos y perspectivas se halla en las escenas de alguna complicación, especialmente en las batallas (1). Producíanse héroes que persiguen á otros que tienen encima ó debajo; figuras mayores que edificios, muchas que caen hacia arriba, que han caído cuando todavía vuela el casco; otras diminutas entre algunas gigantes; cuadrúpedos y carros como el brazo de un hombre: todo en un mismo plano ó en terreno intermedio. El efecto es más extraño aún cuando las escenas forman cuadros superpuestos.

Dos épocas hay en el dibujo y pintura egipcios: una antigua, reproducción de escenas de la vida rural y civil y de retratos; otra moderna de dioses y héroes, mitos divinos y epopeyas heroicas.

La pintura era coloración de dibujos ó de relieves, escultura y arquitectura. La primera forma la pintura propia. Era sobre pared ó tablas, que se disponían á veces como los cuadros de caballete; una y otra con resinas y colores minerales y térreos. Las tintas son siempre unidas y monócromas. Esta pintura se parece á la coloración de naipes.

Sus colores eran siete: blanco, negro, amarillo, bistre (gris), azul, verde y rojo. Tienen variantes, y con frecuencia una aplicación conforme con el simbolismo de partes ú objetos. Este simbolismo no era peculiar de los colores. Empleábanse para el dibujo y coloración paletas (algunas bellísimas con cabezas de fantasía ú otras) (fig. 28) y pinceles, que eran cañas y juncos, delgados para perfilar y más gruesos,

(1) *Arquitectura*, tomo I, págs. 303 y 304; véanse también las figuras citadas de asuntos militares.



OFRENDA Á OSIRIS, ESTELA PINTADA EN UN SARCÓFAGO DE MOMIA

(NECRÓPOLIS DE TEBAS, XX DINASTÍA)

machacados y deshilados como brochas. El blanco marcaba por líneas el claro de los contornos, el negro las sombras.

Al desnudo se aplicaban las tintas algo convencionalmente, pero de modo agradable: las rojizas á los hombres egipcios, las amarillas y carnosas á las mujeres; en éstas hay indistintamente las dos para diferenciar las partes vestidas de las desnudas. Las tintas falsas (azules y verdes), que otros pueblos aplicaban á las carnes y al pelo, etc., no se hallan más que en alguna divinidad como color simbólico.

Los asuntos son casi los mismos que en la escultura; sólo les falta el relieve. Eran, empero, menos extensos y complicados.

En los religiosos hay que señalar los importantísimos papiros del ritual funerario, en que se figura *el juicio del alma* con extraordinaria delicadeza; también *las ofrendas á Osiris* por la paz de un difunto,

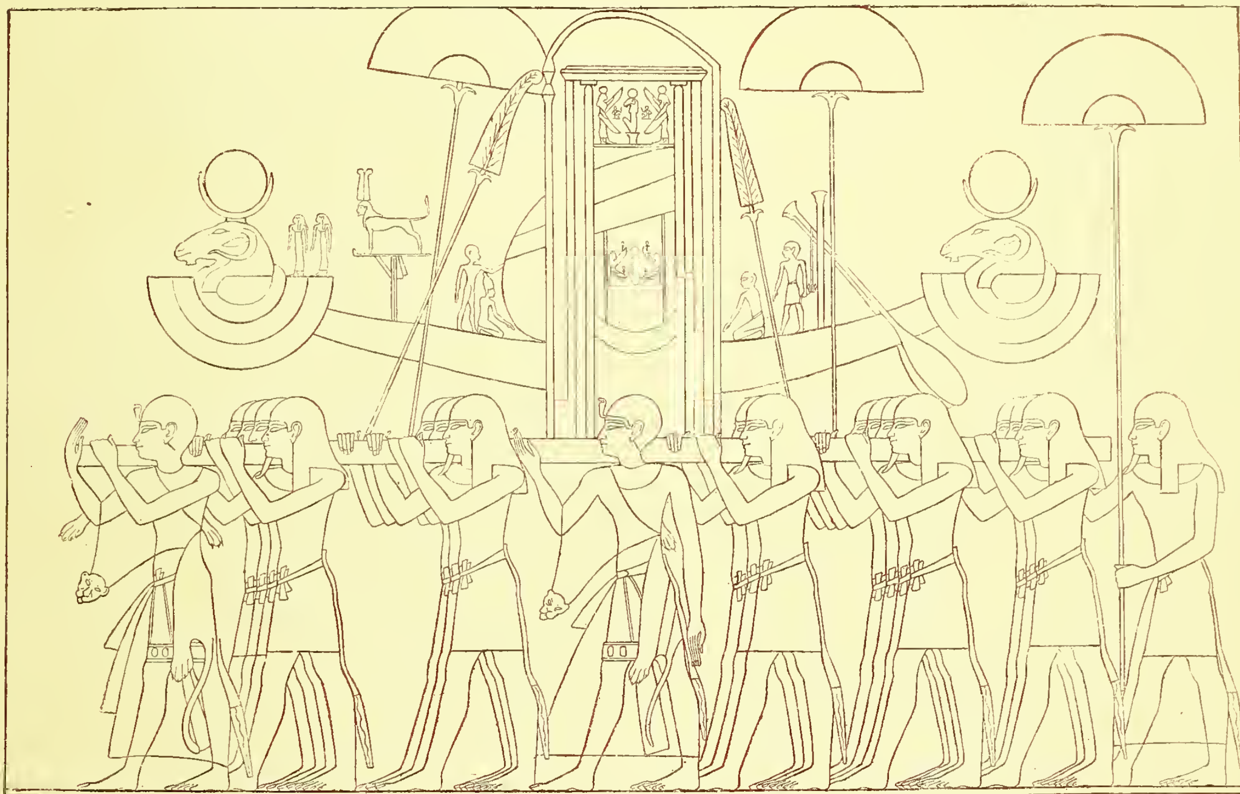


Fig. 27. – La barca sagrada con la urna en que reside Amón, conducida en procesión solemne, durante el reinado de Ramsés II. – Lepsius

como la que reproducimos aparte en lámina colorida, copiada de *una caja de momia* de la XX dinastía. De los regios, la llegada de una princesa etiope á Tebas (véase la lámina) con el aparato de una reina de Saba (1). En los profanos, escenas de pastores del antiguo imperio; la llegada de unas familias asiáticas, de las sepulturas de Beni-Hassán, típica para la historia, vulgar como arte; y del nuevo imperio, operaciones de taller, industrias, trabajos artísticos de pintores y escultores, escenas íntimas con verdad y carácter, y de caza, que son magistrales como pintura, sin claroscuro, con tintas monócromas.

Los de irracionales tienen sus preferencias en figurar animales caseros (al contrario de la escultura, que reproducía los grandes cuadrúpedos): son las ocas, cisnes, aves, bien dibujadas; conejos, ciervos, asnos y perros con notabilísima verdad. Los grandes lebreles los hacían admirablemente.

Las flores eran grandiosas, brillantes, pero más bien de ornamentación que de pintura; algo convencionales. El paisaje infantil y chinesco.

Como retratos los de Nebto y de Taia, esposa de Amenofis III, y el de Ramsés IV; el de este faraón y el de alguno de sus hijos tienen gracia, elegancia, distinción y carácter. Los de Tei y su mujer, y de Amenofis II y su nodriza, son menos brillantes. El de Ramsés II con la diosa Aunuque, es simpático;

(1) Véase la lámina colorida que tiene por título: *Llegada á Tebas de una princesa etiope*, y en la *Arquitectura*, tomo I, escenas religiosas, figs. 427 y 566.

una tañedora de mandolina tiene coquetería. Los bardos arpistas, ya citados, tienen armonía y brillo, y las dos *muchachas ofreciendo flores y frutos*, forman un tema curioso y característico á la vez. Nada supera en belleza de coloración á algunos retratos de relieve pintados con magnificencia. Ejemplos son los de pie de Menephtha-Hotephimat (XIX dinastía) y de Ramsés III, el primero de los cuales se figura en otra de nuestras láminas, imitando exactamente la escultura colorida. También reproducimos en láminas separadas, como de coloración monócroma, el de la tañedora de mandolina, el de la agraciada reina Nebto y el de la ofrenda de flores y frutos por dos mujeres egipcias: piezas todas importantes para dar concepto gráfico de las figuras pintadas en diversos hipogeos (1).



Fig. 28. – Paleta de escriba ó de pintor, con leyendas

La caricatura ha dejado papiros chispeantes, donde se zahiere, con escenas de animales, el despotismo y sus violencias, y los actos públicos y reales que se prestaban al ridículo. Son escenas de tinte egipcio con formas que parecen de hoy, donde se ve que el hombre sintió siempre los mismos impulsos ó sufrió iguales aguijones.

Los mosaicos con vidrios ó cubos de piedra y pastas de colores; los vidriados y el vidrio coloridos, los esmaltes, incrustaciones y combinaciones de materias distintas; el dorado, plateado y nielado son auxiliares de la coloración ó pintura egipcia.

Una afición no común á la policromía dió brillo á todos los objetos, desde los obeliscos á las cajas de las momias (2), cubiertas de figuras y de jeroglíficos y con las cabezas doradas. En la escultura se aplicó casi siempre color á las estatuas y á los relieves.

En la arquitectura se produjeron maravillas de un brillo y una armonía espontáneos, sin artificios, que no ha superado ninguna policromía posterior. Cada edificio era un magnífico verjel ó una arca suntuosa é inmensa. El loto y el papiro, con sus flores ú otras plantas acuáticas, sueltas ó agrupadas, dieron campo á la fantasía decoradora para producir en columnas y capiteles, en paredes, techos y cornisas, ese espléndido verjel de ornamentación riquísima. Ramas de palmera en la decadencia completaron la elegante flora decorativa. Únense á ello plumas de bizarras aves y unos pocos ejemplares de volátiles é insectos indígenas, que dieron el resto de los motivos á una de las ornamentaciones más sobrias y ricas y más variadas de la arquitectura antigua. Completáronla unos cuantos motivos geométricos que, como rasgo característico, no se hallan nunca prodigados. Y con estos pocos elementos se obtuvo espléndida, elegante é ideal (3).

Llenaban los jeroglíficos y las escenas esculpidas y coloridas las vastas paredes interiores y exteriores de los edificios y las majestuosas columnatas (4), formando con fajas verticales y horizontales como vastos tapices luminosos y magníficos, que imitaron alfombras, cortinas y toldos antiguos, cobertura de patios, paredes y puertas, y producían la armonía más caprichosa, original y fecunda de un pueblo colorista.



Fig. 29. – Estatua de madera de una mujer que sostenía en los brazos algún objeto (de fotografía).

(1) Véanse las láminas coloridas tiradas aparte y que llevan los títulos de las representaciones dichas en este párrafo. Véase también: *Arquitectura*, tomo I, figs. 385 y 386 de Beni-Hassán, y la lámina suelta: *Columna y pilar tebanos (XVIII dinastía)*.

(2) *Arquitectura*, tomo I, págs. 390 y 391, momias; véase el Chafré, fig. 185.

(3) *Arquitectura*, tomo I, figs. 325 y 326 y las láminas de capiteles y pilares coloridos.

(4) Distribución de pinturas y esculturas. Véase *Arquitectura*, tomo I, figs. 404, 590 á 592; 283, pilar; 298, ídem, y los dibujos de puertas, pilonos y columnas.



OFRENDA DE FLORES Y DE FRUTOS (NECRÓPOLIS DE TEBAS, XIX DINASTÍA)

Con razón se decían, pues, los egipcios los inventores de la pintura. No tienen, empero, en sus obras gradaciones de claroscuro, fondos ni espacios, ni nada de la complicación exquisita de la verdadera pintura. La suya fué casi simplemente un arte de decoración colorida.

ARTES DECORATIVAS DEPENDIENTES DE LA ESCULTURA Y PINTURA



Fig. 30. – Muchacha llevando una banasta en la cabeza. Estatua de madera, según fotografía.

Por medio de la escultura y pintura realizó también el arte suntuario y decorativo verdaderas maravillas que hoy se toman por modelo.

En la fabricación de vasos reunió toda la elegancia imaginable. Trabajó los de arcilla 3000 años antes que los griegos y etruscos, produciendo ejemplares apropiados, con gracia, elegancia y superior buen gusto, hasta para los usos más vulgares de la vida; también los produjo de vidrio opaco. En metales preciosos desplegó magnificencia de formas y decoración, con el oro, ó una aleación tomada de un pueblo vecino ó tributario (los Rotennu ó árabes ?), y las pedrerías, el esmalte, trabajo á martillo *(repujado)* y nielado. Así fué que los *tesoros* de los templos y de los palacios poseyeron inmensas riquezas, á juzgar por las pinturas en que el ornamentista y el escultor tenían parte no escasa. Los buenos tiempos (XVIII á XX dinastías) combinaron con sobriedad preciosa las formas lineales con las naturales en la producción de vasos. Vasos de vidrio y oro formaron joyas de entonces. El antiguo imperio era ya maestro en estas obras y dió más de un ejemplar á la copia de los tiempos siguientes.

Las influencias asiáticas y extranjeras aportaron á Egipto, con su magnificencia y abigarramiento, cierto barroquismo que prefirió el lujo á la belleza, la prodigalidad á la sobriedad en la imaginería de los vasos. Desde la XIX dinastía desaparecen la gracia de forma bajo el aparatoso ornato y la imaginería exuberante. Los tiempos de Thutmés III legaron pinturas de formas selectas: también toda la XVIII dinastía. Setí I y los Ramsés II y III dejaron también las que figuran en los hipogeos. Los vasos religiosos forman una bella especialidad; los cánopes de las sepulturas, con cuatro variados tipos de cabeza de mujer, de cinocéfalo, chacal y gavilán (1), son otra notable especialidad. Hay vasos y lámparas caprichosos, y algunos con mascarones de negros, prisioneros, etc., que serán siempre admirados.



Fig. 31. – Estatua de madera de una mujer llevando un gato (de fotografía).

Las vitrinas de los principales museos están pobladas de bellísimas figuritas de escultura en madera ó metal (fig. 29), peregrinas algunas, dignas de la mejor imaginería (figura 30), y otras muchísimas obras de arte industrial y decorativo (fig. 31).

Los útiles varios, como cucharas y cajas para incienso, aromas y perfumes, de uso religioso ó íntimo, constituyen otra preciada especialidad. Sus formas caprichosas y de fantasía, con esculturas delicadas en maderas fragantes y de precio, en alabastro, marfil, ébano, con pinturas ó incrustaciones, ó en bronce, plata y oro, merecerían un capítulo ó libro por su belleza y variedad. La escultura y la pintura tenían en ellos delicada parte y formas exquisitas.

El que diríamos tocador de una dama egipcia era un joyero de bellísimos objetos, que revelaban el delicado espíritu de aquellas generaciones y la selecta coquetería de sus agraciadas mujeres. El tocado merece otro estudio especial en el de las costumbres de aquel admirable pueblo. La

(1) Véanse las cuatro bellísimas reproducciones de los cuatro cánopes en la *Arquitectura*, tomo I, págs. 392 y 393.

fantasía más rica y el arte de más brillantes motivos sirvió de realce á su refinamiento y dió pruebas de una distinguida sensualidad, que cautiva con sus formas ingeniosas.

Las joyas, como collares, diademas, argollas, brazaletes, pendientes, anillos y broches, tienen en los museos de París, de Bulack y otros, ejemplares de una magnificencia regia, en que brilla la fantasía grandiosa ó exquisita con el oro, el esmalte y las piedras preciosas. La flora y la fauna, naturales ó simbólicas, dieron sus formas á los principales tipos y motivos de aquella perfecta y antiquísima joyería, que ornó las cabezas, pechos y brazos de los príncipes, y adorna los de las momias como los de una dama recién desposada. En sus motivos y principios se inspiraron otros pueblos y hallan los nuestros guía atinada é inmejorable.

Los escarabeos usados como sellos, anillos, gargantillas ú otras joyas (figurando primero, á manera de camafeo finamente esculpido, el animal de este nombre, *símbolo de la actividad creadora de la Naturaleza;* después plano como simple piedra grabada, redonda ó poligonal, siempre con el nombre del faraón reinante), formaron uno de los objetos suntuarios más importantes. Eran en piedras preciosas ó falsas, pastas, etc., con inscripciones, símbolos é imágenes, y de uso constante y adorno de las momias. Hoy reunidos nos restablecen también con sus inscripciones la cronología de su país. La imaginería sepulcral en arcilla vidriada constituía otra industria artística, y á ella se une la de los amuletos, que aplicaba pródigamente el fanatizado egipcio.

Los muebles (1), tronos, sillones, camas y cabeceras son otras tantas preciosidades de arte con conjuntos arquitectónicos, motivos esculturales y realces de pintura; los palanquines y sillas de triunfo, de lo mejor y más rico que de estas obras queda recuerdo; los carros y los arneses con bronce y oro, de un brillo regio y de una elegancia distinguida. Los penachos y los abanicos de plumas compiten en deslumbre por sus tintas con el brillante vestido de las aves de que son despojos. Las pieles de animales y las ropas de vivos colores sirven de realce á los objetos de selectas formas y admirables dibujos.

Las armas pidieron á la escultura sus empuñaduras, á la naturaleza sus motivos y á la vida egipcia sus símbolos. Los trajes (2), que sirven al arte, simples en el pueblo, reducidos como se dijo al *claft* y al *schenti* y á un manto de poco uso, eran llevados y figurados con sencilla elegancia. Los faraones, los sacerdotes, los ancianos y magnates y las mujeres los usaban más largos, á veces hasta los tobillos. El desnudo aparecía á su través y de un modo convencional en el de algunas mujeres, y distinguía con su brillo la realeza y la categoría. Las pelucas, en fin, eran una de las pompas del lujo de abolengo ó de persona pudiente; y en las mujeres, con otras partes del tocado, adornos, joyas y flores, un complicado aparato de la vanidad y un espléndido marco del rostro y realce de la coquetería. Momificado el Egipto luce aún sus preseas y sus joyas, avaloradas por el arte, como en sus esplendentes fiestas.

---

(1) *Arquitectura*, tomo I, pág. 217, figs. 197 y 198.

(2) Para el traje egipcio véase la *Historia del Traje*, de Hottenroth (que forma parte de esta HISTORIA GENERAL DEL ARTE), tomo primero, capítulo I; véanse también las figuras citadas de la *Arquitectura*, tomo I, y las de este mismo capítulo.

CALDEOS Y ASIRIOS

(5000 (?) á 538 antes de J.C.)

En las llanuras de Sennar, que bañan el Eufrates y el Tigris impetuosos, existían más de 4000 años antes de nuestra era poderosas sociedades de razas y familias distintas, que compartían con los egipcios el poder de los antiguos pueblos históricos. En medio de una fértil comarca se levantaba por los años 2234, quizás mucho antes, riquísima la ciudad de Babilonia, dividida por el Eufrates, entonces capital importante del primitivo reino caldeo. Al Norte, cruzada por el Tigris, imperaba Nínive, corte de Asiria, entre 1273 y 1100 antes de J.C. En derredor y á derecha é izquierda de los dos ríos, salpicaban la vasta llanura ciudades importantes de más viejo poderío, residencia algunas de los primitivos soberanos de Shumir y Accad, cuyas noticias históricas se hacen remontar hoy á más de cinco mil años.

Tres períodos marcados pueden ahora señalarse al primitivo reino caldeo: el de los reyes de Sirgulla ó Sir-gul-la, que sobre el año 4000 ocupaban entre dos ríos el país del Sur, donde á la sazón moraban los súmero-accadios; el de los reyes semitas de Agadi (Accad), que imperaban en el país del Norte sobre 3200, y el de los que sobre 2800 compartían la importancia de Ur, patria de Abraham, con el famoso rey Uruck. En esos tres períodos los protobabilonios altaicos de Asia se mezclaron á los semitas asiáticos, preparando la cultura y el arte de la famosa Babilonia. Son los períodos de los reyes sacerdotes (patisi), príncipes y reyezuelos de nombre incierto como Bingani, Asrinilu, Urbau, Dungi, Ilgi, Hammurabi, Gamil-Sin, Sargani..., hasta el babilónico rey Chammuragas, algunos de cuyos sellos van estampados en este capítulo (fig. 47).

Dos períodos tuvo á su vez Babilonia que representan dos razas distintas. El antiguo caldeo, que va de 2234 á 1518, cuando árabes y egipcios de la XVIII dinastía la invadieron, en que parece predominar en los monumentos el influjo de los escitas ó turanios; y el nuevo, que reemplazó el poder de Nínive, desde 625 á 538, y que parece á todas luces de privilegio semítico.

Nínive, donde sobresalió esta raza, tuvo un predominio intermedio de 1273 á 625.

Los monumentos del antiguo reino caldeo (en su extensión más lata), los del imperio asirio y los del segundo y breve de Babilonia, estuvieron enlazados en arquitectura é imaginería por formas semejantes de construcción y arte, que numerosos restos nos han transmitido. De los caldeos se dice, sin embargo, que fueron especialmente constructores de templos, de sepulturas y de habitaciones particulares. El reino ninivita y el segundo babilónico se distinguieron por sus palacios; pero los dos fueron fastuosos y espléndidos en sus mo-



Fig. 32. - Monolito de Samsi-Vul ó Samsi-Ramán III, hijo de Salmanasar

numentales construcciones. Los primeros tomaron en parte por guía conceptos parecidos á los de los pueblos en que imperó el budismo indio, donde aún hallamos sus mismas influencias. Cachemira y Java con sus edificios piramidales nos recuerdan las obras turanias de Sennar. En escultura é imaginería desarrolló la Asiria los caracteres artísticos, las formas y gusto, y muchos asuntos que creó y tuvo en incubación durante siglos la escultura caldea. La Persia, que luego veremos, recogió para su arte la influencia de las dos: aquellos pueblos de Mesopotamia heredaron unos de otros los elementos arquitectónicos y esculturales, como se heredaron su civilización y se usurparon su poderío.

Babilonia, ciudad inmensa y rica, se extendía desde antiquísimos tiempos dentro de dos recintos cuadrados y, por decirlo así, concéntricos. En la época de Herodoto ninguna ciudad igualaba su magnificencia. Su extensión mayor era de 120 estadios de longitud. Los descubrimientos y estudios modernos han hecho confirmar las opiniones del padre de la historia. Comprendía dos espacios amurallados, el mayor de los cuales era de 500 kilómetros cuadrados, quince veces la extensión de París (siete veces su recinto militar). El menor era de 298 kilómetros, más vasto que el de Londres. Gran parte de éste estaba habitado; el resto era un recinto agrícola, propio para evitar el hambre en los casos de sitio. Dentro de uno y otro cercado, ¡cuánto monumento prodigioso, cuánta escultura de efecto, cuánta pintura y decoración deslumbrante se pudieran señalar!

Sólo restos escasísimos marcan, sin embargo, como piedras de linde la importancia y poderío de aquel emporio del mundo antiguo. Las huellas del arte caldeo han de ir á buscarse más allá, entre los semitas súmeros de los tiempos primitivos, en las comarcas regionales de antiquísimo renombre, ó como por especie de inducción en los monumentos asirios modernamente descubiertos. Mugheir, Wurka (ó Warka), Senkereh, Abu-Sharein, Abu-Habbu, Tel-lho y otros sitios, con sus restos de palacios y templos, sus pirámides y sus necrópolis enterradas bajo montículos, nos han guardado los despojos más notables del arte caldeo y los restos de su escultura y de su pintura decorativa, que Babilonia debió hacer más suntuosos con su fausto y poderío. Los nombres de Taylor, de Loftus, de Sarzec, con los de Perrot y Chipiez, de Heuzey y otros afortunados exploradores ó hábiles críticos de arte caldeo, hacen memoria del desarrollo y nueva luz que ha adquirido en pocos años la historia de aquel arte antes ignoto, y cuyas obras tienen fecha de 2000 y 3000 años, y quizá algunas de 4000, anteriores á nuestra era (1).

Más copioso centro de arte forma al Norte en la llanura asiria lo que hoy son restos de la ciudad de Nínive. Allí se hallaron los muchos despojos que son honra del Museo Británico y del Louvre, y que resumen modificado y mejorado el arte babilónico ó caldeo: aquel arte esencialmente regio, constructor de palacios, empleado para servir á déspotas orgullosos y espléndidos, que tenían fama de crueles y de fastuosos entre los hebreos y, sin duda, entre los otros pueblos. El arte religioso existía también allí, aunque parece menos importante en arquitectura que el prodigado para las regias moradas. Estas se improvisaban, y vastas ciudades se erigían con premura por la voluntad de un solo monarca.

Extendíase Nínive á la orilla oriental del Tigris y entre otros dos ríos, el gran Zab y el Kauser, al

(1) Todo lo que se refiere á geografía é historia es aquí muy oscuro, á pesar de los restos hallados. En el tomo I de *Arquitectura*, págs. 517, 518 y 522, está resumido lo más principal. Pueden consultarse con fruto: la *Historia Universal* (Montaner y Simón, editores), parte titulada *Historia de Babilonia y Asiria*, por el doctor Federico Hommel; Francisco Lenormant: *Histoire Ancienne;* Maspero: *Histoire Ancienne des peuples de l'Orient*, y los notabilísimos trabajos de Oppert, Rawlinson, Perrot y Chipiez, Babelón, Heuzey, Taylor, Loftus, Sarzec, Menant y tantos otros conocedores de la historia y cronología caldeo-asiria. Los descubrimientos que se han hecho dan todavía poca solidez, y las listas de nombres hallados en diferentes objetos y en sellos nos dejan muchísima indecisión cronológica y hasta de lectura. Cada grupo de orientalistas lee los nombres según su sistema, y agranda ó acorta las distancias de los períodos según sus propios cálculos. Los últimos trabajos de Maspero han venido á hacer más luz histórica, pero también, en partes, más indecisión. Aquí, como en historia egipcia, los nombres sufren graves y modernas modificaciones. Los descubrimientos hechos son todavía pocos, y los que están por hacer traerán sin duda continuos cambios y mudanzas de datos, textos y obras. Véase, para la geografía, el mapa del imperio asirio-babilónico del tiempo de Sargón en la parte de *Arquitectura*, tomo I, pág. 513.

Sur y al Norte, teniendo á la derecha por límite las sinuosidades del Djebel-Maklubelo. Aquí debieron verla vastísima los antiguos y la sitúan Layard, Bonomy y otros modernos autores. Formaba un paralelogramo de 150 estadios (76 kilómetros) de circuito. Los textos bíblicos de Jonás la señalan tres jornadas de extensión. Altas murallas de cien pies, anchas para el paso de tres carros, y 1,500 torres de doscientos pies la resguardaban y defendían.

En su recinto, rodeado de inmensos páramos, están sepultados los restos de aquel emporio antiguo, que «tenía más mercaderes que el cielo estrellas.» Bajo montículos de tierra se descubrieron las ruinas de siete palacios (1) ornados de profusa escultura y de brillantes pinturas decorativas: cuatro edificios situados en Nimrud, al extremo del que fué su recinto; dos en Kuyundjik, los seis ladeando el Tigris, y uno en Khorsabad, el más estudiado de todos: éste al extremo Norte, apartado del río y, á lo que hoy parece, casi fuera de la ciudad.



Fig. 33. – Cabeza de estatua de la época de Gudia (4000 antes de J.C.)

El más antiguo de los descubiertos es el del N.E. de Nimrud, casi bañado por dos corrientes. Erigióle el asirio Asurbanipal ó Assurnazirpal entre 923 y 899 antes de J.C.: dícenle algunos de 884. Con él están agrupados el de Salmanasar (2), ó Central (de 859); el de Teglat-Phileser II (744), al Sudeste los dos y muy arruinados y confusos, y el palacio del Sudoeste, obra de Asarhadón (680), no menos inexplicable todavía, con un pintoresco patio ó galería antiguamente.

Kuyundjik tiene vastos restos del de Senaquerib (702 á 680), que debía competir en extensión con el palacio-templo de Amón en Karnak (Egipto), y las ruinas del de Sardanápalo (667), llamado *palacio central de Kuyundjik*, cuyos relieves y ornatos son de lo mejor que hoy se conoce del arte asirio.

Khorsabad, en fin, conserva los restos del más estudiado y famoso alcázar, el de Sargón, obra hecha por los años de 721 antes de la era vulgar (3).

Consistían todos los edificios en salas, habitaciones y dependencias largas ú oblongas, pocas veces cuadradas, ornadas de esculturas en relieve y situadas en derredor de numerosos patios, con columnatas, sin duda los más suntuosos. Las puertas ornadas ó monumentales con imaginería, eran una de las galas de esos edificios. Su material, empero, era el barro crudo, formando ladrillos, que cocidos constituyen las partes más salientes; pero materia frágil, poco monumental y de escasa duración, pronto desmoronable, á pesar de toda la práctica, habilidad y precauciones arquitectónicas, que no las salvaron de una rápida ruina. Era, sin embargo, á propósito para aquellos soberanos, que satisfacían su vanidad improvisando ciudades y palacios, curándose mucho de la adulación pasajera del momento, con perjuicio del porvenir.



Fig. 34. – Cabeza de estatua de la época de Gudia (4000 antes de J.C.)

Imponente debía de ser el aspecto de tales palacios, aunque de materiales frágiles. Sus masas colosales de construcción, sus patios y fastuosas galerías, sus puertas de efecto y torres cuadrangulares, y la obra total maciza, disimulaban lo liviano del trabajo y material, que el agua sola podía convertir en ruinas. La prodigalidad de adornos y exuberancia de esculturas y ornatos en

(1) La clasificación de las ruinas de Nínive es dificilísima: pueden indicarse seis ó siete palacios. Algunos autores mencionan sólo los restos de tres en Nimrud. Además se señala el de Kalah-Chergah, lejos del que se supone fué recinto de la capital de Asiria. Los nombres de los soberanos que los erigieron ó los habitaron es ya hoy una confusión. Sólo pueden determinarse claramente los tres grupos ninivitas de Nimrud, Kuyundjik y Khorsabad y las ruinas más aisladas é imponentes de la primitiva Assur (Kalah-Chergah), señaladas como de un edificio construído doce ó trece siglos antes de J.C. por Teglat-Phileser I ó por Ninipalhukin.

(2) Autores importantes le mencionan como obra de Temen-Bar.

(3) A los antedichos palacios añaden otros autores el de Kalah-Chergah, obra de Ninipalhukin (1210 ó 1310) y de él se pueden tomar indicaciones para la escultura ninivita.

puertas y salas, las hacían más sorprendentes y fastuosas que verdaderamente grandes; obra más bien de fantasmagoría, de ruda y de enfática pompa, que de aquella majestad inmensa que hemos visto en otra arquitectura (la egipcia); pero no por esto deja de aparecernos como el fruto viril y poderoso de otra gigantesca civilización. Khorsabad, Nimrud y Kuyundjik son visibles y elocuentes testimonios del poderío asirio y de la pompa ninivita.

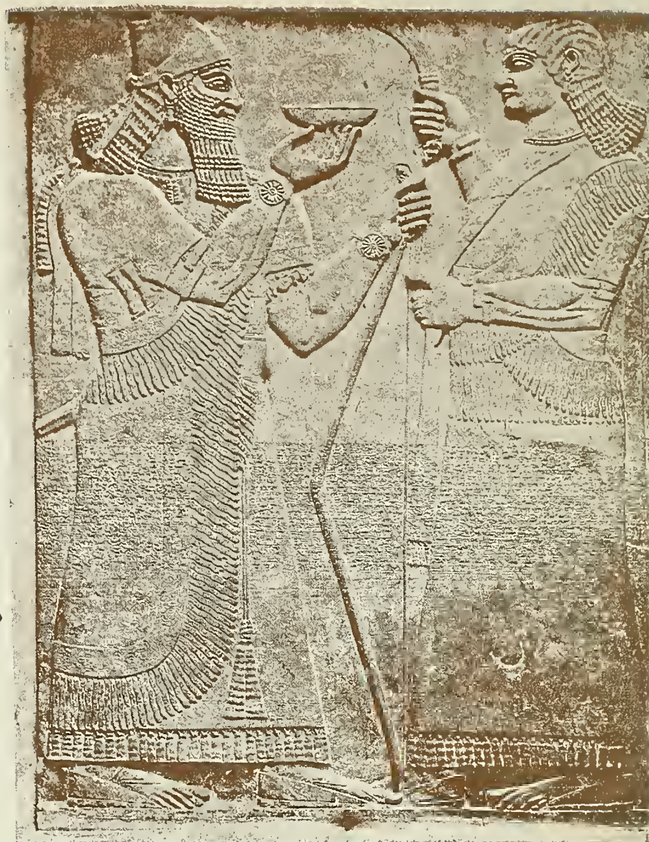


Fig. 35. – Assurnazirpal ofreciendo una libación (según fotografía)

En sus palacios moraban aquellos soberanos ambiciosos, inquietos y guerreadores; duros con sus súbditos, crueles con los enemigos, condenados de antemano á las torturas más horribles; amenaza siempre de su pueblo, al que trataban con el látigo y la espada; reyes que hacían su goce de las hecatombes y carnicería y del sufrimiento de los infelices vencidos que les quedaban sujetos. Allí se albergaban rodeados de fuerza imponente, de suntuosidad extremada, de caballos y carros de guerra y de fiesta por centenares; de soldados y cortesanos por millares; de un séquito fabuloso de sacerdotes, esclavos y eunucos; de un vasto y espléndido harén; de un venadero artificial en que rugía el león selvático y pastaba el gamo corredor; de una jauría temible de perros amenazadores, y de un riquísimo armero lleno de flechas, lanzas y espadas; apegados allí más al deslumbre de los metales preciosos y á la aparatosa majestad que á los móviles y fines del verdadero arte. El lujo y la molicie, el goce sibarítico y el opíparo festín eran su único gusto; y el imperioso poderío que cegaba á los pequeños y les exigía humillación, las únicas cualidades que en sus frágiles moradas aparecían como aureola de presuntuosos señores que vivían reservados y recelosos siempre en recónditas habitaciones, desconocidos á veces, como el falso Smerdis, hasta de sus más encumbrados servidores, y que se creían á la par semidivinizados y comparables en poder hasta á los mismos dioses. Las galas y el adorno, el afeite afeminado, los vestidos brillantes llenos de bordados, franjeados de seda y oro, cuajados de pedrería (fig. 32); las pomadas y ungüentos que les ponían lustrosos; los brazaletes, diademas, collares y pendientes que les convertían en mujeres; todo, desde la tiara brillante á la escotada sandalia, todo era parte á aquel aparato y lujo que trocaba en obra de

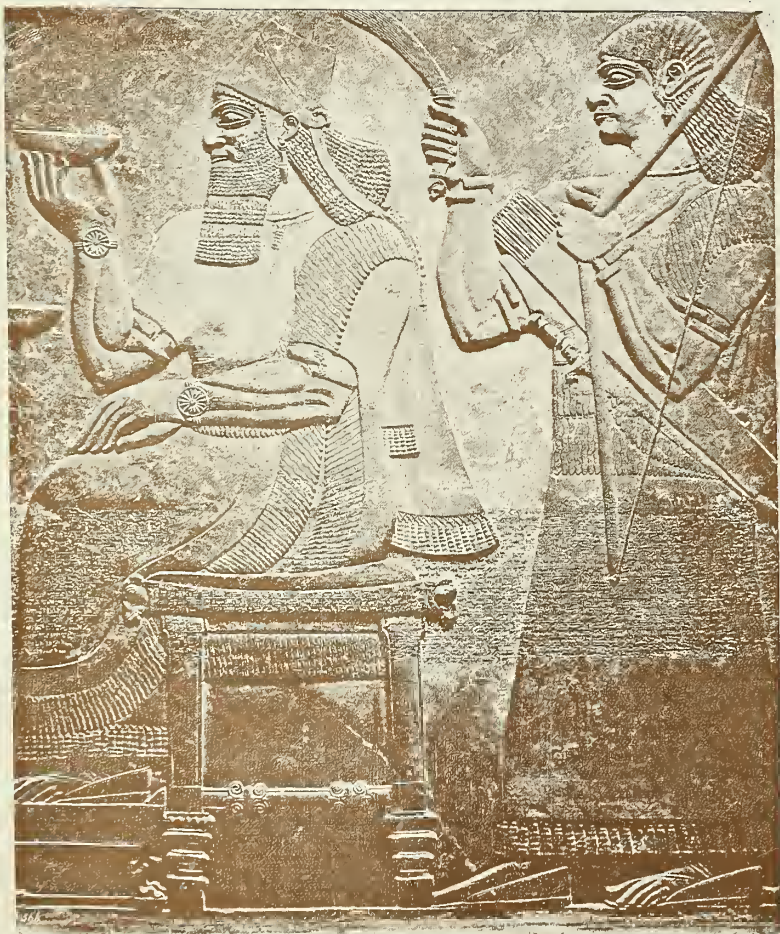


Fig. 36. – El rey sentado en su trono, entre sus eunucos, ofrece otra libación (según fotografía)

coste lo que debiera ser primoroso arte (1). Y en éste no se admiraron allí ni el ingenio ni la hermosura, ni el talento y fantasía, ni la habilidad selecta, sino la obra monótona y ampulosa erigida por la fuerza, la enfática osadía y la omnímoda voluntad.

El pueblo y los artífices, endurecidos y criados á la vista de los horrores y la crueldad del inexorable dominio; que contribuía sumiso á la presión de la fuerza y que servía de escabel al usurpador afortunado que se oponía ambicioso á la rigidez de un soberano; acostumbrado siempre á la pompa exuberante, contribuía con su trabajo, con su inteligencia y sus medios á dar al arte el sello característico de aquel complicado gusto. ¡Qué diferencia existe, comparando esta repetida y abrumadora labor, con la obra sencilla é imponente, gigante fruto de la majestad egipcia!

Las cabezas de aquellos reyes y de su séquito tienen una elocuencia expresiva que no deja dudas. Desde antiguo tiempo caldeos, babilonios y ninivitas (figs. 33 y 34) conservaron rasgos peculiares de dos familias, pero semejantes, aunque exagerados, por la falta de habilidad técnica, en las cejas, ojos y nariz de una tosquedad primitiva, y en las orejas gruesas y grandes, indicios de fuerza material y de falta completa de sensibilidad delicada. El conjunto carnoso, abultado y de marcada *osatura*, y la mandíbula inferior saliente, con otros caracteres comunes á los caldeos y asirios, dan idea del materialismo de costumbres é inclinaciones que les eran característicos.

En Asiria el mayor adelanto de ejecución pone más de bulto estas cualidades, que juzgaremos en la escultura (2). Las facciones excesivamente varoniles, aunque con rasgos de otra familia, tienen una adustez que repele (figs. 35 y 36). El rostro sonríe muchas veces, pero con una sonrisa grotesca que inspira desconfianza; con un aparente aire de bondad, quizás poco inteligente, que no revela dulzura, sino cortedad vulgar; con una naturalidad aparentemente simple que indica un alma dura ó una sensibilidad embotada, mezcla de sentido obtuso y de predisposición al afeminamiento: como redivivo aparece por obra de aquel ingenio caldeo-asirio que no fué nunca expansivo, que á fuerza de adusto y serio *no supo nunca sonreir*. Y el cuerpo robusto, vigoroso, aunque exagerado por el arte, con musculatura hercúlea y aspecto siempre senil; con pies y manos agigantados y proporciones poco esbeltas, da idea de un pueblo menos ágil que fuerte, de tendencias que rastrean, de aspiraciones toscas, de ideales sin noble aliento, y de magnates ociosos, sibaritas y epicúreos. Su aspecto es rígido sin grandeza y altivo sin distinción; presuntuoso y al par rítmico, con sabor oriental: carece de flexibilidad y soltura y de la actividad espontánea peculiar de las razas vivas que rebosan juventud. Y pleno testimonio dan de todo sus actos, costumbres y aficiones. Ocupado el pueblo en empresas de comercio y en trabajos de agricultura; uncido constantemente al carro de sus monarcas, cazadores de hombres y fieras, no parece haber tenido nunca ni carácter patriarcal y reposado ni gigantes aspiraciones, como otros pueblos antiguos.

La astronomía caldea, que se enlazaba á la creencia, debió ser su importante práctica entre sus prácticas de espíritu; mas nunca fué quizás entre aquellos pueblos la aspiración científica considerada tanto como en el antiguo Egipto: aquí las figuras de escribas dan desde remotos días en que fueron prodigadas idea del alto concepto que merecía el saber y la espiritual inteligencia. Mas nunca se ve encumbrado al igual que la fuerza ruda, en Asiria ni en Caldea, el trabajo intelectual. Lo que allí predominaba era la impresión constante de un despotismo militar que divinizaba esa fuerza, si algo se divinizó, dándole prestigio público. Sólo la vida de los monarcas y sus empresas bélicas podían dar ancho campo á la producción de cuadros tomados del mundo real. La importancia de esos pueblos en lo que toca á su riqueza debió ser un resultado de su situación topográfica, de sobrada naturaleza, de fuerza y de poderío, y de costumbre y práctica.

(1) Véase el tomo I de la *Historia del Traje*, capítulo III, y sus láminas (asirios y babilonios).

(2) Compárense los grabados de la *Arquitectura*, tomo I, págs. 516 y 517, con las figs. 35 y 36 de este capítulo y las que damos de tipos diferentes al tratar de la escultura asiria.

La naturaleza era rica, el país feraz, aunque no exuberante, como en otras comarcas de Asia; el clima era benévolo y la temperatura grata, y con su suelo abundante en aguas de sus caudalosos ríos, dieron á Caldea y Asiria bienestar interior. Sólo el arte echó de menos materiales á propósito, piedras duras y graníticas para obras monumentales, pues el barro, el espejuelo y el alabastro eran de suyo harto frágiles para imponentes trabajos.

Una religión nacida de la cosmogonía astronómica formó desde días remotos la base de la creencia: era en su origen culto y adoración de regiones y familias, y andando el tiempo tomó forma de religión común con el enlace de varios pueblos. Mas siempre, como culto natural de carácter astronómico, fué pobre elemento para el arte. Sus dioses no tienen cuerpo ni forma imaginativa viviente é inspirada, y son sólo entes simbólicos de vaga y vulgar representación. Los rasgos de naturalismo y de sensualidad en mito no predisponían tampoco á la producción de obras bellas; y lo fabuloso fantástico de sus héroes y semidioses sólo ofrecía al ingenio un campo decorativo de reducidos asuntos. Se ve que, como pueblo productor, los antiguos caldeo-asirios carecían de fantasía y de inspiración artística (1).

Como antigua sociedad, que nos ha mentado la historia y revelado los monumentos, se ve que fueron sólo sin cesar aquellos dos pueblos temibles que nos recuerda la Biblia, terror de sus vecinos, explotadores de hombres, dominadores por lo fuertes y espléndidos en poderío.

APUNTES DE LA ESCULTURA CALDEA



Fig. 37. – Estatuilla votiva de bronce (4000 antes de J.C.)

Hasta hace cuarenta años apenas era conocida la escultura de Mesopotamia más que por descripciones de autores griegos y por indicaciones hebreas, por noticias de viajeros modernos y por algunos restos hallados. Los importantísimos descubrimientos de Rich, Oppert, Thomas, Fresnel, Flandín, Coste y otros alrededor de la que fué la histórica Borsippa; y más modernamente los de Taylor, Loftus y Sarzec, ya dichos, en las comarcas de Shumir y Accad y de la antigua Babilis, han puesto á nuestra vista tesoros de escultura y algunos de pintura hallados en los mencionados sitios caldeos de Senkereh, Mugheir, Wurka, Tel-lho, Abu-Shareim, Abu-Abbu, etc., muchos de ellos conservados en el Museo Británico y en el del Louvre.



Fig. 38. – Bajo relieve de Ur-Ghanna de Sirgulla (4500 antes de J.C.)

De Babilonia apenas se han encontrado más que ladrillos con figuras impresas (2) y ligeros restos de obras en piedra, en granito gris, por ejemplo, y algunos relieves con representaciones de animales y símbolos; piezas como las recogidas hace cerca de medio siglo en Tak-kessa, á orillas del Tigris, y llevadas á París; como el león de granito encontrado en las ruinas de Babilonia y mencionado por Münter en 1827, como otro frag-

(1) Para lo que se refiere á civilización, cultura, religión, etc., véase *Arquitectura*, tomo I, págs. 535 á 542. A pesar de tener una divinidad protectora de las letras (Nebo) y bibliotecas como la de Assurbanipal, no parece que las letras, ciencias é historia adquirieran gran prestigio público entre los asirios ni carácter popular visible.

(2) Véanse algunas de esas *impresiones en piezas de barro cocido* en la *Arquitectura*, tomo I, pág. 543.

mento de granito gris, y una curiosa pieza en mármol, que sin duda es de época ó de influencia persa. Las esfinges pequeñas de granito que se han hallado y las otras figuras en piedra recogidas cerca del Eufrates, se atribuyen á artistas extranjeros y quizás á egipcios.

Un sinnúmero de cilindros en piedras finas (amatistas, calcedonias, ágatas, lapislázuli), en basalto, cuarzo, cristal de roca y barro cocido, forman en cambio un tesoro histórico de imágenes y símbolos descubiertos allí y en la comarca.

La falta de datos acerca de la escultura de Babilonia se puede suplir en parte, sin duda, con los restos



Fig. 39. – Fragmentos de la *estela de los Buitres* (tres trozos, vistos por sus dos caras), atribuída á la época de Ghask-kur-galla de Sirgulla (cerca de 4500 años antes de J.C.) y encontrada en nuestros días por M. Sarzec

asirios descubiertos, á los que debían parecerse aquéllos. Las indicaciones bíblicas de Daniel y Jeremías nos lo hacen presumir. De los babilonios se sabe que trabajaban divinidades de oro y plata con objetos y adornos de pedrería, aplicando generalmente láminas de metales preciosos y *batidos* sobre formas de madera; que fundían estatuas de oro macizo de 800 talentos de peso (si no es fábula) y de 12 codos de alto, según cuenta Diodoro, y según un texto bíblico de hasta 60 codos. En todos los viejos libros que hablan de arte caldeo se mentan estas estatuas colosales, que pueden llamarse *criselefantinas*, modelo de las posteriores griegas y de general empleo en todos los pueblos orientales. Empero los antiguos babilonios las vestían y aderezaban como maniquíes con trajes valiosos y adornos magníficos, así para darles realce como para fascinar al vulgo. Las estatuas de Belo, sentado ante una mesa ó de pie, que Diodoro menta, debían ser de esta clase, y todas las que ocupaban la plataforma alta de las pirámides de Mesopotamia, donde se celebraban misteriosas uniones con la divinidad, fueron sin duda colosales y de madera cubierta con láminas de metal. Modernamente se han hallado restos de algunas figuras que debían ser parte de su armazón.

Hablaban también los antiguos de estatuas retrato de reyes y de relieves con animales y escenas de cacerías reales, parecidas (á lo que hoy se entiende) á las que se indicarán de Asiria.

Diferentes excursionistas y viajeros contemporáneos han señalado y descrito obras pertenecientes al


Fig. 40. – Músicos semitas de la época de Gudia

arte caldeo, y algunas importantes hay en los museos de París y Londres. Lo más principal y que forma capital grupo de enseñanza es lo que queda de un edificio ó templo de la ciudad de Ur (ó Hur), edificado, según se dice, sobre 2200 años antes de la era vulgar por el mentado rey Uruck (?); lo que puede hallarse del palacio de Ereck (Wurka) á 40 millas al Sur de Bagdad; y lo que posteriormente se ha descubierto entre 1876 y 1881 por el señor de Sarzec en las excavaciones de Tel-lho (ó Tello), y que en su mejor parte sirve de gala al museo del Louvre. A algunos de los restos hallados en este último punto se les atribuye una antigüedad de más de 4000 años, fecha que también se da á otros restos descubiertos en el valle del Eufrates, y todos han venido á dar nuevo giro al concepto vago que del arte caldeo ó babilónico se tenía formado antes. Hasta ahora no había piezas bastantes para metodizar una clasificación é intentar un cuadro histórico de caracteres artísticos; hoy, siquiera con lo hallado quedan muchas deficiencias, se tienen por lo menos jalones de un vastísimo período histórico.

Aunque de manera algo aventurada, se ha dado en señalar tres períodos á los hallazgos de Tel-lho, únicos que ya presentan un núcleo ordenable y metódico, y de modificaciones que se juzgan sucesivas. Hanse formado grupos sujetos á un plan histórico, quizás en algo sistemático, y de clasificación racional.

Siguiendo la nomenclatura empleada para otros pueblos y épocas, llámase arte y período *primitivo ó de tentativas* el primer grupo; arte y período *arcaico* el segundo, y arte y período *clásico* el tercero y más adelantado.

Añaden otros como predecesor de éstos el de las obras *rudimentarias*. A él pertenece un fragmento de relieve con figuras deformes y de una rudeza infantil ó bárbara, que parece contemporánea de un período prehistórico.

Los otros tres estilos están sucesivamente agrupados como sigue: estilo *primitivo*, relieve del águila y el león (fig. 38); estilo *arcaico*, los trozos de la *estela de los Buitres* (fig. 39) y el relieve más entero de los *músicos semitas* con *el arpista y el toro* (fig. 40); y son de estilo *clásico* las *cabezas tronchadas* (figs. 33 y 34) y las *figuras sin cabeza* (fig. 41), de que se ha dado en parte reproducción; porción de figuritas, como idolillos en bronces y alabastro, algún bajo relieve, y sobre todo, como de lo mejor de este grupo, la cabecita característica de estearita, señalada en varios libros como primorosa joya. Los nombres de Gudia y de Sirgulla, de Dungi y de Ur están mencionados como de época y título


Fig. 41. – Estatua de Gudia, *patisi* (rey sacerdote) de Sirgulla (4000 antes de J.C.), con inscripciones

de las mejores entre tales obras. Por lo remoto de su tiempo, pueden compararse con otras de la imaginería egipcia.

Indícase como de aquel arte antiquísimo un fragmento de relieve en piedra calcárea gris, hallado en Tel-lho y depositado en el Louvre, cuyo asunto es todavía un enigma y cuyas figuras, infantilmente trazadas, revelan una mano ruda ó los comienzos del arte, que hace inseguros peninos. Distínguese en esta pieza parte de un hombre imberbe ó de mujer (que puede ser las dos cosas), figura sentada en una silla, vestida de traje talar y con algo como una corona terminada por cuernos. En el imperfecto rostro de perfil se ve muy marcado un largo ojo, aproximado á la frente, y unas trenzas ó mechones de pelo que caen á la espalda. Esta figura levanta con su tosca mano un vaso, como para hacer libación ú ofrenda ante una divinidad, de que resta informe porción. Al lado opuesto y dándole la espalda tiene un hombre de rizada barba (indicio de las asirias posteriores), también vestido con túnica, que descarga golpes con un bastón ó maza á otra figura que alcanza. Tan infortunado fragmento no mereciera mención á no señalarlo autores graves y á no trazar de lejos por su asunto, disposición y figuras, la huella del arte posterior.



Fig. 42. – Zócalo de vaso hallado en Tel-lho, de época posterior á Gudia

Más adelantado trabajo presentan el relieve del *águila y el león* y la *estela de los Buitres.*

El primero (fig. 38) es un fragmento de impresión agradable, con visible relieve y forma abocetada. Figura un águila (de que sólo queda parte) que sienta sus garras en el lomo de un león. Este cuadrúpedo es del todo atinado, con marcada intención imitativa. El pico y alas extendidas del volátil están tratados por simples trazos con intento de copiar la realidad y con geométrica y agradable cuadratura. En torno de las esbozadas figuras está el fondo del relieve con primitivas inscripciones, que unos juzgan de Ur-Ghanna (4500 antes de J.C.) y otros de Ur-Nina (sobre 2500).

La *estela de los Buitres* (fig. 39), quebrada en fragmentos, nos da partes de un asunto ó de varias representaciones. Ofrece en uno de sus trozos el entierro de varios cadáveres amontonados horizontalmente. Hombres colocados de pie á diferentes alturas ó gradas como de una escalera, echan tierra sobre los muertos. En otro trozo se figura un vuelo de aves (buitres?), y un tercer fragmento tiene un águila apoyada ó clavada al extremo de un asta, como si fuera militar enseña. En todos hay intención imitativa de lo que se reproduce y cierta facilidad de ejecución, especialmente en las aves; pero ninguno merece el nombre de obra de arte, aunque lo sean arqueológica, pues son todos de un trabajo primitivo y tímido.

Acaso varias de las piezas dichas de estilo *arcaico* no sean mucho mejores, pero las más ofrecen mayor adelanto como habilidad escultural.

De las obras de este grupo halladas también en Tel-lho, menciónanse como más importantes nueve ó diez decapitadas estatuas, tres cabezas sin tronco y algún curioso relieve.

De pie unas, sentadas otras, forman las estatuas (fig. 41) una colección de hombres y mujeres sin cabeza, rígidos, envarados, con los pies juntos, las manos plegadas sobre el pecho y el cuerpo en parte desnudo, en parte cubierto con un paño ó manto de escasos pliegues, echado al hombro y recogido con el brazo izquierdo. Tienen estas figuras tanta escasez de dobleces y tanta tiesura en las ropas; están sus

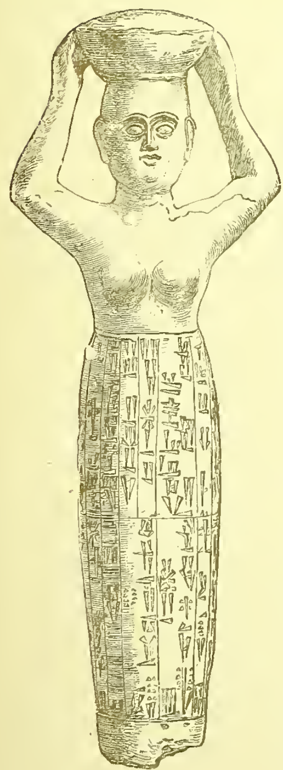


Fig. 43. – Canéfora de bronce con inscripciones (existente en el museo del Louvre)

pocos pliegues indicados con tan secos y rústicos trazos, y aparecen tan inmóviles, que con razón se las juzga de estilo arcaico. Arcaico es también el desnudo, que da empero en ellos copia fiel y natural; el pecho, hombros y brazos son nerviosos, enjutos, musculados con vigor y viveza y de marcada *osatura*. Las manos y los pies, descalzos y chatos, están detallados con nimiedad y con inteligente paciencia. Llevan las estatuas, según la costumbre caldea, inscripciones y leyendas explicativas. Son de diorita negruzca y azulada. En cuanto á las características cabezas (dos de ellas impresas en anteriores páginas) (figs. 33 y 34), son de trabajo tan sobrio, viviente é imitativo, revelan ya tanta facilidad y tanta soltura en el modelado, que casi pueden ser elogiadas por estas circunstancias como por su efecto característico.



Fig. 44. - Estatuilla de bronce con leyenda del patisi Dungi, de Ur

Como pieza de igual estilo puede citarse el relieve de la misma época llamado por algunos *el arpista y el toro*, y que representa en filas distintas grupos de músicos semitas (fig. 40). Esbozadas las figuras con sencillez y grandiosidad por planos y cuadraturas limpias; dispuestas con cierto ritmo clásico, presentan conjuntos agradables y distribución escultural. Parece una pieza desbastada que debiera acabar luego un escultor arcaico griego.

Traspaso de este estilo al llamado clásico es el vaso, pie ó zócalo (figura 42) con figuras, desnudas muchas, sentadas á la manera oriental y arrimadas al cilindro, que sirvió de receptáculo ó formó el bajo del fuste de un pilar ó columna. Es de curioso estudio por la imaginería que le orna y por el trabajo mejorado que en varias partes ofrece con intención imitativa. Con él agruparemos el relieve simbólico de una fuente ó manantial, representado por una mujer, de que sólo queda parte y que se encontró en Tel-lho; otro incompleto relieve de un hombre de agradable rostro con luenga y bucleada barba y rizada cabellera, que lleva un báculo en la mano izquierda, gorro en la cabeza y viste la extraña ropa dicha *kaunakes* por los griegos; y como última pieza instructiva mentemos la *tableta del dios Samas*, que guarda el Museo Británico (1).

En fin, para no marcar más órdenes en el viejo arte caldeo, hay que señalar como de estilo *clásico* algunas de aquellas estatuas indicadas como arcaicas, curiosas figuritas de la colección del Louvre y la cabeza en esteatita, trabajada con finura y que á pesar de su pequeñez es tal vez la pieza más notable de los hallazgos de Tel-lho.

Tras ensayos harto rústicos logró el industrial artífice producir figuritas, estatuillas é idolillos, legándonos bronces, barros y piezas en alabastro de original concepto, de imitativo sello y de caracteres típicos. Ya es un idolito informe ó un busto de trabajo inhábil con que termina un asta, como puño de un bastón; ya un hombre ó una canéfora con inscripción en su vestido (fig. 43), puesta al extremo de otra asta, ó como se dice en algún libro, *al extremo de un cono inverso;* ya es un cuadrúpedo echado (fig. 44) ó un alado leoncillo con la boca entreabierta como si fuera á rugir, que por su expresiva cabeza y modelado conjunto recuerda los leones simbólicos que representó la Asiria; ya es entre otros objetos la extraña representación de un feo viejo con larga barba, pecho

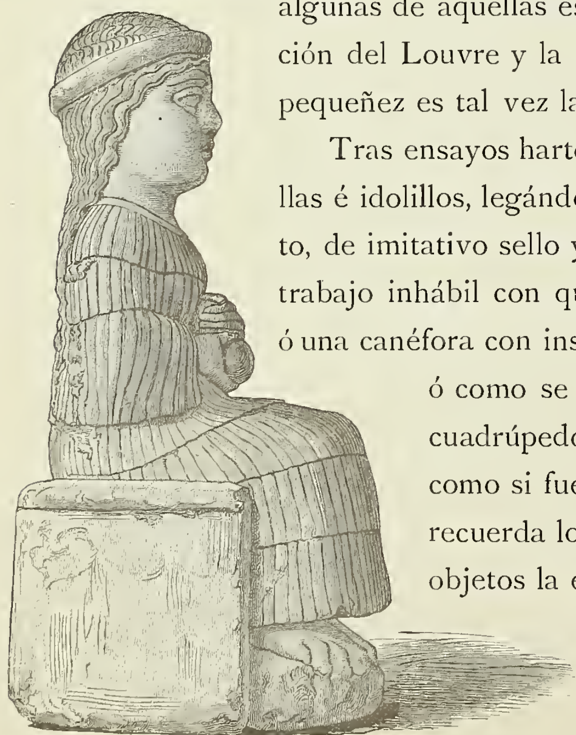


Fig. 45. – Estatua de una mujer súmera

(1) Véase su reproducción en la *Arquitectura*, tomo I, pág. 602. – Pueden formar grupo con estos restos caldeos, como curiosos despojos: 1.°, el *Caillou Michaud (Arquitectura*, tomo I, fig. 791), y 2.°, la *estela del rey babilónico Merodach (Arquitectura*, tomo I, pág. 671); tienen poca importancia artística, pero mucha arqueológica é histórica.

y brazos desnudos, y cubierto de alto gorro (fig. 37), que asido al extremo de un tronco ó maza y en actitud difícil, doblando en alto una rodilla, parece hacer piruetas de grotesca manera: figuras unas y otras de bronce, trabajadas con soltura é intención imitativa. Y aparte de muchas figurillas de barro, materia en que fueron los caldeos poco hábiles en los tiempos remotos, es de esta materia un anciano barbudo, con rizada cabellera, que viste traje talar y se apoya en alto báculo; una mujer, de alabastro, sentada y con las manos cruzadas en ademán de orar (fig. 45), con la cabellera suelta, ceñida en torno del cráneo, y que viste cerrada túnica con franjas escalonadas en tiras superpuestas: son dos tipos bien marcados de varón y hembra súmeros, que, como casi todos los de su tiempo figurados por el arte, llevan los pies descalzos.

La diminuta cabeza trabajada en esteatita que orna el Museo del Louvre, es, como ejemplo *clásico*, si hay clásico de tales tiempos, el postrer esfuerzo de aquel arte regional antiquísimo, vecino de Babilonia y su primogénito sin duda, incipiente en sus buenas obras, que estuvo siempre en la infancia, que fué siempre arte niño sin llegar á ser nunca adulto.

LOS CILINDROS Ó SELLOS DE PRÍNCIPES Y SOBERANOS

La labor más importante de la escultura caldea la constituyen otras piezas años ha conocidas, llamadas vulgarmente *cilindros*. Son pequeños cuerpos de esta forma ó conoides, de barro ó de piedras finas y materiales duros, que anteriormente dijimos, donde hay grabados en hueco asuntos diferentes de imaginería simbólico-religiosa, mezcla bizarra y grotesca, fantástica é infantil á un tiempo, caprichosa y á la vez vulgar. Llamóseles antiguamente á una objetos babilónicos, y fueron hallados los primeros principalmente en Borsippa, donde parece haber existido una escuela artística de esta clase, célebre aunque tardía. Señálanse en los babilónicos asuntos religiosos del culto de Baal con otras divinidades celestes de la cosmogonía caldea, como Baal con mitra entre diferentes grifos; Belo y la diosa Omorca (siguiendo indicaciones de Berosio), ó esta divinidad mítica amenazada por aquél antes de ser partida por mitad para formar de sus dos partes la Tierra y el espacio celeste. Hoy se ha venido en conocimiento de que no son todos babilónicos los cilindros encontrados, que los hay también asirios (y de pueblos distintos), y que los más antiguos son, según dicen sus inscripciones, de Sugirra, Agadi, Lasarka, Lagasch, Ur, Arachs y otros sitios á éstos vecinos. Los que representamos en páginas siguientes (figs. 46 y 47) pertenecen á tal grupo y tienen figurados gigantes en lucha con varios monstruos, mezcla á veces de cuadrúpedo y hombre y recuerdo lejano de los toros y leones alados que se dijeron en la arquitectura; figuran también escenas religiosas con adoración de divinidades y héroes (Isdubar, Istar, Samas ?) y llevan indicaciones astronómicas.

La antigüedad de varias de estas piedras grabadas es muy remota, señalándose por autores 5000 años á algunas ya notables, siendo sin duda anteriores otras de menos hábil trabajo y de imaginería escasa, comparable á veces por lo ruda á más antiguos grabados de edades prehistóricas en que se esgrafiaba el hueso y se trabajaba el bronce. Atribúyese á los babilónicos el primer empleo de tales sellos y hasta se les dice sus inventores y propagadores primeros, siendo á todas luces verdad que precedieron en su uso á otros pueblos, con los de Shumir y Accad, y que más tarde los imitaron ninivitas y etruscos, comarcas del Asia menor é islas del mar Egeo.

La especialidad y finura del trabajo son cualidades distintivas de estos objetos de industria artística, haciéndoles dignos de estudio, así para el arqueólogo y el historiador como para el artista y el artífice consagrado al arte de grabar en piedras duras, conocido con el nombre de *glíptica*. Unos hallan en ellos base de cronología por las inscripciones que los sellos suelen llevar; otros notas de creencia é imágenes

de mitología por sus figuras religiosas; éstos cuadros de costumbres y usos, y de los trajes é indumentaria; aquéllos caracteres y formas de arte que estudiar y comparar con obras coetáneas y posteriores: todos algo de elevado concepto que interesa como civilización, creencia, culto, usanzas, historia, vida y representación escultural, y á la vez un cúmulo de pequeñas, curiosas, típicas y hasta bellas piezas, que llenan los vacíos que el transcurso del tiempo ha hecho en la historia y en el arte caldeo de antiquísimos períodos.

El procedimiento de esta escultura ó grabado en piedras duras y finas, y abundantemente tal vez en barro, es paciente y primoroso: revela una cultura material adelantada, una práctica ya vieja y un arte que más de 3000 años antes de la era vulgar producía trabajos acabados. La limpieza y seguridad con que están trazadas muchas figuras; la grandiosidad de algunas y de varios conjuntos; la fantasía bizarra que en diferentes grupos se advierte; lo encariñado del mecanismo y ciertos rasgos relevantes que sobresalen en los mejores, revelan la labor de un arte adulto, especialista en grabar sellos y muy superior al de las otras piezas de escultura é imaginería halladas en los mismos sitios y contemporáneas en fecha. Se ve que el arte de grabar era peculiar y característico de las comarcas enclavadas en la parte baja del Eufrates y el Tigris: arte local, primogénito allí del de Babilonia, que debió trabajar cilindros por centenares de miles; que los ha dejado por millares á las colecciones y museos; arte producido por el uso de benéficos amuletos, protectoras insignias, y por la práctica de sellar, por un lujo del adorno, y una costumbre inveterada y fanática de defenderse del sortilegio con divisas, y librarse de maleficios ó de espíritus del mal con imágenes, y por su constante empleo como signos de buen augurio.

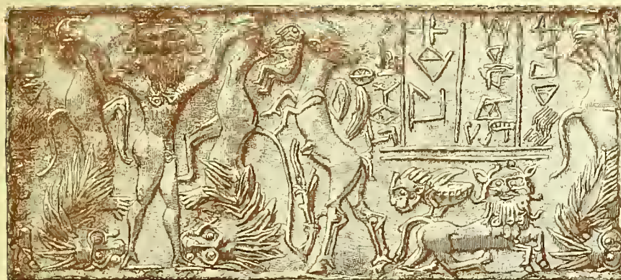


Fig. 46. – Cilindro de Sargón, de Agadi (aproximadamente, 3800 antes de J.C.)

Señalan los cilindro-sellos algo de lo que debieron ser los ídolos adorados; las representaciones en relieve de los edificios destruídos, los trabajos en madera, piedra, mármoles y alabastro, y los vulgares en barro, así por lo que se refiere á la imagen como al asunto ó tema y á su figuración; mas no cabe decir, como ahora se supone, que pueda juzgarse el adelanto que alcanzó la escultura colosal decorativa ó de mayor tamaño por lo que hoy nos presentan tan diminutos trabajos. La extensión de las obras, la proporción de sus imágenes, la materia en que están grabadas, el mecanismo de ejecución y hasta los muchos asuntos que representan, son completamente distintos de los de la estatuaria ó gran relieve: no hay por lo tanto paridad entre éstos y los sellos para establecer comparaciones favorables á los primeros. Y como antes se indicó, eran los caldeos más aptos para el mecanismo nimio y los trabajos pequeños que para las obras de talla, piedra, alabastro y mármol de forma decorativa y de aplicación monumental. Constituía el grabado en hueco la especialidad ya dicha, y su uso tradicional la hizo una especie de industria rutinaria de artífices sinnúmero, constituyendo á la vez, con la necesidad de su uso, una como propensión ó disposición constante de familias y artistas, que, según la costumbre antigua, se transmitían su oficio de una á otra generación. Eran pueblos de grabadores y de aficionados al grabado los que producían éstos, y no se sabe hasta ahora, ni las obras halladas lo indican, que lo fueran también de artistas importantes en la escultura. Bastara una sola pieza para darnos de ello prueba, y ninguna se ha encontrado que pase de ser un comienzo.

Tres períodos principales presenta el estudio comparado de los millares de cilindros que poseen los museos. El de los primeros trabajos sin inscripción ninguna, con dibujos geométricos y figuras aisladas de peces y animales diversos, especialmente silvestres, antílopes, por ejemplo, en cuyo fondo ó campo suele haber indicaciones de edificios importantes: es el período primero, en que remeda el grabado los dibujos en hueso de las épocas prehistóricas. Al segundo período pertenecen los ya tratados con alguna habili-

Fig. 47. – CILINDRO-SELLOS DE PRÍNCIPES Y SOBERANOS DE LA CALDEA



1. Sello de un patisi de Sugirra (5000 antes de J.C.)



2. Sello de Bin-gani, príncipe de Agadi (4000-3700 antes de J.C.)



3. Sello con dedicatoria al dios del Sol, de Lasarki



4. Sello de un patisi de Laghash (4500-4000 antes de J.C.)



5. Sello de Dungi, de Ur (3000 antes de J.C.)



7. Sello de Ur-Bau, de Ur (3000 antes de J.C.)



6. Sello de los reyes de Arach (4000-3700 antes de J.C.)



10. Sello de un patisi de Erech (3500 antes de J.C.)



8. Sello de Dungi, de Ur (3000 antes de J.C.)



9. Sello de Gamil-Sin, de Ur (2200 antes de J. C.)



12. Cilindro-sello con mango



11. Sello de Naram-Sin, padre de Sargón (3750 antes de J.C.)

dad, pero que tienen leyendas con inscripciones arcaicas (fig. 47, 1). Y son del tercer período los de mejor trabajo y complicado asunto, con signos bien trazados de escritura adelantada (fig. 47, 2). A este extenso período pertenecen los más notables aquí reproducidos. Las épocas de tales cilindros son por extremo inseguras, á pesar de los estudios de historia y cronología que se han hecho en treinta años por sabios orientalistas. Sábense empero los nombres de los magnates ó pueblos en que fueron trabajados y los caracteres de escuela con que algunos se distinguen. Y unos y otros nos remontan á períodos muy antiguos de la historia primitiva.

Ur dejó cilindros á que se les señala fecha de 2000 á 3000 años antes de J.C., los cuales se distinguen entre todos por rasgos característicos (fig. 47, 5 á 9). Su típico tema religioso de adoración á la diosa Istar, por ejemplo, ó á un viejo ídolo celeste, de pie ó sentado, con larga y lacia barba y gorra ó casquete con cuernos; su distribución de espacio claro, acompasada, marcadamente rítmica, guardando siempre los personajes equidistante situación á seguida unos de otros; sus figuras contadas, delgadas y muy altas; tiesas, rígidas, envaradas como maniquíes, vestidas con largo traje talar formando profusos pliegues y vuelos, superpuestos, ajustados siempre verticalmente al cuerpo en toda su caída y recordando mucho el exagerado vestir con estrechísimos trajes de la Convención francesa ó del primer Imperio. Presentan los sellos de Ur gran parte de su campo cubierto de inscripciones entre líneas verticales. Estos caracteres típicos se hallan imitados en cilindros de otros pueblos, como el de los reyes de Arach (fig. 47, 6), dicho de 3700, aunque extremando menos la altura de las figuras, su rigidez y acompasamiento y el ajustado traje, y supliendo los pliegues verticales por horizontales fajas de diminutos dobleces. Y algo de la propia manera de distribuir el espacio se ve en otro antiguo sello (fig. 47, 10) de un patisi de Erech (3500), ciudad vecina de Ur; empero se halla aquí más naturalidad en todo, distinto tema y vario asunto, distinta manera de vestir con blusa ó túnica corta que deja visibles las piernas en todas las figuras, y cierta intención dramática trasunto de la vida real, aunque con rasgos grotescos y exageración de tipos. A esta escuela pertenecen, según opinión de orientalistas peritos (1), los que figuran á la diosa Istar con su hijo en las rodillas, recibiendo homenaje de sus devotos fieles.

Otro modo de representación, otros cuadros y escenas, otro gusto y fantasía ofrecen los sellos de Sugirra, Agadi, Lasarki y Lagash (fig. 47, 1-4), en que las figuras y grupos son de carácter mitológico del género fantástico, y presentan constantemente luchas de gigantes (muchos con cuerpo de león) con monstruos y animales simbólicos. Las figuras de esos gigantes tienen el rostro de frente y el cuerpo de medio lado, la cabeza colosal, facciones muy abultadas, y cuernos y crespadas barbas; son musculadas, nervudas, si bien con desproporciones que las presentan delgadas en los brazos y las piernas, como extenuadas y flacas por exceso de fatiga. Los monstruos y animales simbólicos se figuran de perfil, y son cabras, antílopes, toros con rostro de hombre, panteras y leones parados sobre sus garras traseras, escorpiones y cangrejos, grifos é híbridas mezclas de diferentes cuadrúpedos (á veces con varias cabezas) que presta la fauna local á la religión y al arte inspirado en varios mitos. Es la combinación constante de las figuras alegóricas en el arte mesopotámico.

Un cilindro de Sugirra presenta la lucha de Isdubar con toros, antílopes, escorpiones, y con dos leones vencidos y revolcados boca abajo. Es de época muy antigua y lleva signos arcaicos en que Oppert ha leído el nombre de Arinilu, patisi de Umalnaru (fig. 47, 1). Del año 4000 al 4500 se dice otro sello de Lagash, con asunto parecido, en que figura Isdubar en lucha con iguales monstruos. Su distribución total ofrece menos confusión, más claridad de grupos y *euritinia* en la disposición, que es agradable á la par. Pero el más notable de todos es el de Bin-gani, príncipe de Agadi, que constituye una de las joyas del museo de Nueva York (fig. 47, 2). En él todo está tratado con habilidad notable: tres figuras de irracionales, un

(1) J. Menant: *Glyptique Orientale.*

monstruo con tronco humano y las figuras desnudas del héroe legendario. De su tiempo parece ser un sello de Sargón (3500 ?) con Isdubar, de rodillas, dando de beber á unos toros en el vaso sagrado (fig. 46); es obra de artífices de Agadi, donde existía al parecer buena escuela de estos grabados. En fin, un sello de Lasarki, dedicado al dios Sol (fig. 47, 3), nos da el postrer esfuerzo de aquel período caldeo en la disposición de cuadros míticos y en agrupar figuras de tan pequeño tamaño, no ya sólo con buena forma y disposición sencilla, pasiva y dominadora, sino en dramático cuadro de vehemente fantasía, con la lucha obstinada, cuerpo á cuerpo sostenida, de Isdubar y los leones mentados: grabado en que se ve, más que en todos, la afición á lo fantástico con que alardeó después el arte en Mesopotamia, tradicional en sus monstruos, que transmitió á los persas y á otros pueblos vecinos, y á la postre hasta á los griegos de los tiempos heroicos, como rasgos decorativos, perennes signos de nobleza y escudos caballerescos.

Una ojeada general á los cilindros y sellos caldeos ofrece otra idea de conjunto del arte de su país. Como queda dicho ya, son los sellos grabados lo mejor que éste produjo en varias formas de arte, lo más acabado y más artístico de su escultura imaginera, aunque en tamaño pequeño y en un género industrial. Son el primer modelo de esa clase, de unas obras *sui géneris* en que tuvo privilegio, y privilegio exclusivo, hasta en la forma del útil y la materia de trabajo y técnicos procedimientos, como lo tuvieron los egipcios en la producción de *escarabeos*. Presentan las colecciones de grabados un orden histórico de arte y de fluctuaciones varias, de influencias diversas, de escuelas de formas distintas, de localidades favorecidas, de artífices notables ó de familias señaladas en el diminuto arte, de príncipes ó magnates más afortunados que otros en poseer peritos grabadores, y hasta de períodos é influencias progresivas para el mejoramiento de la industria; presentan una marcha ascendente desde tiempos antiquísimos hasta los menos remotos en el adelanto constante del dibujo, composición y combinación de grupos, gusto de distribución, fineza de detalle, hábil modelado, gracia y elegancia de toque, y tecnicismo industrial, suelta y fácil ejecución, elección de piedras finas por su color y matices, y hasta en fecundidad inventiva.

Comparadas estas obras con las de la otra escultura, tienen todas esas cualidades frente á frente de otros rasgos y cualidades opuestas: tales son la falta de dibujo, la disposición vulgar, la deficiencia de composición, la carencia de toda noción (ni aun la más espontánea de los sellos) y de grandiosidad artística; la paciencia sin fineza, la nimiedad sin gracia; el microscópico trabajo sin gusto; la imitación de la forma sin inteligencia; el desbaste por grandes masas sin grandiosidad; la copia de modelos sin arte, y con imperito cincel, nunca animado y vivo, sino tardío, monótono, yerto; nunca intencionado é incisivo, sino tosco y mecánico; siempre inexperto y tímido, sin sentir el fuego del arte, sino el peso del modelo en la mano del artífice y en el ojo del copista, con aplastador dominio; siempre el arte que comienza, sin empuje ni aliento, sin efectuar casi progresos (aunque mejore en la técnica) y que queda estacionario en el tipo de lo arcaico; pero con tal vulgaridad, con tan habitual abandono, que hasta sus mejores obras no despiertan interés, ni dan prestigio de época, ni carácter á una escuela: es la imaginería común que no toma nunca vuelo ni tendió nunca alas, que permaneció estacionaria en el mondo y bajo espacio de la superficie del suelo.

Las tendencias culminantes de arte representativo que nos dan hoy los cilindros están de lleno refundidas en las de dos gustos distintos, que formaron tal vez dos escuelas: una de imágenes sueltas y de escenas religiosas con distribución sencilla y ordenamiento rítmico, como de una procesión; otra del género fantástico de héroes, monstruos y mitos. En los primeros hay también dos tendencias: la de figurar lo grotesco rígido, escuálido y afectado, que se ingirió más tarde en el arcaísmo griego; y otra de lo grotesco natural, lleno de vulgaridad como lo realista cómico. Y hay aún dos sentidos comprendidos en lo fantástico: el de lo cómico, acompasado ó fuerte y tranquilo de los héroes, como sobrenatural dominio que les es peculiar, y el de lucha y tragedia, mezcolanza y complicación. Este último caso es el único en que apunta la imaginación de aquel pueblo con lo fantástico decorativo parecido al del ornato, al que ve-

remos después entre los orientales indios, los celtas y los escandinavos, y de que en el período románico hizo gala la arquitectura: no es la fantasía de lo bello que nos dará el arte griego, lo fantástico en lo real, sino lo fantástico de lo imposible, lo extraño y lo monstruoso. Unica fantasía posible en aquellos pueblos fanatizados, acostumbrados al asombro, al misterio, á lo visionario cosmogónico y terrorífico, al temor del sortilegio y al pavor de híbridos seres que despedían maleficios.

Con unos ú otros sellos pueden agruparse los que, como el del padre de Sargón (fig. 47, 11), pertenecen al género grotesco y á la vez al género fantástico con sus figuras y símbolos incoherentes y su divinidad en simulacro, su juego de fantasía ó cuadro de caricatura, cual los de la adoración de la diosa Istar, ricamente vestida ó por completo desnuda, con las manos en el seno como signo de fecundidad; como las representaciones mil de misterios, iniciaciones y sacrificios trazadas por los artífices de Ur, desde la ofrenda sangrienta de un cabrito hasta el sacrificio de un niño como acto religioso.

A medida que el conocimiento de la geografía caldea llegue á mayor adelanto, y el estudio de los sellos haya dado resultados de comparaciones gráficas, se formará en breve tiempo un cuadro geográfico de estilos y temas de curioso interés en que los nombres de escuela, los caracteres artísticos, las aficiones y gusto, la creencia y la fantasía, tendrán parte relativa y hallarán su explicación con el de la situación de pueblos y la proximidad de regiones. De esa abundante producción de diminutos objetos, tan antiguos como valiosos, y de exigua apariencia, saldrá el cuadro iconográfico de figuras religiosas y de asuntos representados con el de las comarcas distintas que eligieron unos ú otros, y que, por moda ó por gusto ó por influencias distintas, los tomaron por modelo, se inspiraron en ellos ó nos les dieron cambiados. ¡Qué cúmulo de ideas fecundas, de observaciones sabias se hallarán andando el tiempo en esas piedras pequeñas de períodos olvidados!

Horadáronlos sus autores para llevarles consigo, como sello los magnates, como amuleto profiláctico el pueblo entero, y todos como talismán ó adorno, en que la escena representada tenía su parte principal y el nombre de un dios protector, ó el de quien le hizo grabar, trascendental significado y benéfica influencia. Pendíanles del cuello con un cordón, del brazo como abraxa, de los dedos como anillo, y prendidos al vestido como anexo de indumentaria, y hacían de ellos una venera dondequiera les llevaran: eran objetos íntimos que acusaban la dignidad, contribuían al adorno y trascendían á la conciencia. Cambióles el tiempo su significado, pues como piezas de anticuario sólo interesan al saber. Hoy los utilizan los modernos como objetos arqueológicos, como documento histórico, como pieza de uso antiguo, como objeto de arte, y con un brazo de metal (fig. 47, 12), para poner á prueba la habilidad de sus autores y darse á la vez el placer, mitad frívolo, mitad serio, de sacar bellas copias auténticas con la estampación de un sello (1).

---

(1) Después de esta rápida ojeada á la escultura caldea, que hemos dividido en las dos partes de ***Escultura propia*** y ***Grabado***, nos quedan por indicar como de resumen las tres épocas principales y características en que se dividió aquel arte: primera, la del arte caldeo en formación, comprendiendo en ésta el largo período anterior al más antiguo poderío de Babilonia; segunda, la de Babilonia antigua anterior al predominio asirio, y sobre todo al siglo XIII antes de J.C., y tercera, la del período babilónico posterior á la preponderancia de Nínive. La primera época es la que hasta ahora tiene obras de todas clases, visibles en museos, aunque con grandes vacíos. La segunda y tercera sólo dejaron un cortísimo número de ejemplares de esculturas y un número regular de cilindros. El cuadro de la plástica caldea está, pues, en lo más elemental de su desarrollo, así por los muchos pueblos de que no se tienen obras, y menos aún cuadro histórico, como por los largos períodos que están completamente ignotos y por la diversidad de materias de que nos faltan tipos. Las muchas excavaciones que están por hacer podrían dar alguna luz para más extensos y seguros juicios.

OJEADA Á LA ESCULTURA ASIRIA

Aunque los caldeos y asirios fueron dos pueblos distintos representados por dos ciudades, Babilonia y Nínive, y aunque los restos hallados entre el Tigris y el Eufrates marcan la huella etnográfica de dos familias diversas y de dos etapas históricas, es, sin embargo, visible la íntima relación que por lo que hace á sus artes (y á otros aspectos de su vida) existía entre los dos pueblos. La vecindad y mezcla perenne de uno y otro, la imitación instintiva, las relaciones comerciales, el roce de artistas y artífices, las comunes formas creyentes y míticas representaciones, la práctica semejante de sus medios de cultura, la vida industrial y agrícola parecida, una naturaleza igualmente pródiga, vistosa y grata, todo contribuía á mantener un mismo sentido y unas mismas inclinaciones en artes, que la guerra y el predominio alternativo de una y otra ciudad hicieron más permanentes. La vasta llanura les dió siempre un enlace natural, que el curso de sus ríos navegables facilitaba. La tradición artística quedó así establecida á través de los siglos, como quedó la fisonomía histórica y la unidad de inclinaciones, viniendo á constituir en artes como en creencia, como en espíritu militar, su peculiar idiosincrasia (1).



Fig. 48. – Estatua de Assurbanipal, en piedra sílice (de fotografía)

Al caer la Asiria bajo el poder de los babilonios y luego de los persas, al perderse la preponderancia de Nínive, el arte asirio estaba ya en su completo apogeo: allí quedó en su última evolución, tal como hoy le encontramos, sin haber sufrido grandes progresos ni visible decadencia, transmitiéndose al último reino babilónico y á las fastuosas ciudades persas. Pero el arte persa, que le imitó y copió, legándonos el recuerdo con sus obras, no fué ya el arte mesopotámico, continuador de su primera forma, sino un arte de segundo influjo, que vivía no por tradición, sino por copia, arte advenedizo que imita y modifica al más antiguo: es como el de todos aquellos pueblos asiáticos que caldeos y asirios conquistaron, fenicios, hebreos, eteos, y como el arte de Chipre, que se apropiaron y asimilaron formas y elementos extranjeros, pero dejando á descubierto entre sus caracteres la huella de estas influencias. Cuando se hable después de Persia veráse la última transformación de un arte extraño al país, el asirio-caldeo, hecha por importación de tipos y de caracteres distintos: un arte esencialmente ecléctico que pareció sentir orgullo en dar pruebas de imitación. Por esto trataremos de su estudio en un capítulo aparte.

Entre el arte asirio y el caldeo la relación es otra: es la relación de dos tipos producida por el tiempo, conservada por la tradición y continuada por los pueblos á través de porción de siglos y de revoluciones sinnúmero. Los rasgos etnográficos aparecen culminantes, dando el origen y fondo á las obras de utilidad y á las artes decorativas; la imitación y la costumbre crean lo aparente exterior: allí predomina lo creyente ó el arte para el culto; aquí lo militar aparatoso y esencialmente regio, pero la forma externa se asemeja en las dos partes. Fué en una el arte de comienzo, en otra la continuación.

(1) Las ideas expuestas en estos párrafos hallarán su desarrollo en capítulos subsiguientes. Los caracteres etnográficos forman la base esencial de nuestra historia del arte; las relaciones geográficas dan el campo natural en que ésta se desarrolla; las condiciones de cultura se desenvuelven en el país como en terreno preparado por la naturaleza misma para favorecer al arte, y los hechos de la historia son los factores en acción, los medios advenedizos que dan fisonomía característica y mudable por las modificaciones del tiempo á las funciones del ingenio. Del concurso etnográfico, geográfico, de historia y de cultura, nació en Asiria (como en todas partes) un arte típico, que adquirió á través de los siglos fisonomía peculiar.

Así se ve que el arte caldeo transmitió sus aficiones al arte de los asirios como herencia de familia. Las cabezas con sus toscas facciones y sus formas agrandadas, sus muchas irregularidades y su ejecución de desbaste, y simple por lo rápida; sus barbas y cabellos con bucles y ensortijados; el rostro siempre serio, con adusto semblante y falta completa de expresión por los labios comprimidos, aunque con mucho carácter en las líneas generales, que rebosan materialismo; el cuerpo con escaso desnudo, ó por completo vestido, y vestido de tal modo que queda su ropaje tieso, liso, caído y sin plegado ninguno, dando líneas generales rígidas y cuadraturas geométricas, con geometría común, que anula y toca en lo vulgar, que no lleva al ideal como en la escultura egipcia; la figura humana en relieve, con el pecho de medio lado, el rostro, pies y piernas de perfil, las extremidades chatas y el conjunto sin proporción; imágenes llenas de detalle, en que priva más éste que el conjunto, en que todo es casi detalle á fuerza de darle importancia; donde lo nimio excluye lo grande y lo mecánico oculta al arte; escultura abundante en relieves y de pocas estatuas, que representó soberanos rígidos, como Merodach de Babilonia, con líneas sin *movimiento*, rítmico paso ceremonioso, largo traje talar cubierto de ornato y bordadura, como de parada y fiesta, elevado gorro ó mitra, mucho arco tendido, autoritaria vara, y sobra de insignias y distintivos; que representó á los dioses é ídolos sin elevación ni ideal, sin rasgos de inteligencia ni impresión de grandeza; arte plástico, en fin, que quedó siglos tras siglos estacionario, como inmóvil y dormido, dando sólo tardíos pasos cuando se transmitió á otros pueblos en toda su integridad como legítimo legado.


Fig. 49. – Estatua del dios Nebo, hallada en Nimrud (de piedra caliza). Museo Británico

Fué un arte frágil el caldeo, y especialmente su escultura, que comparada con la egipcia, grandiosa é imponente, se presenta pequeña, tan real, pero más vulgar, é imitativa sólo de lo viviente prosaico; arte desproporcionado, nimio, encogido, mezquino, baladí, al lado de tan grande estatuaria; arte que produjo muñecos, si se le parangona con aquél, que no le admite á comparación; que está en su centro adecuado figurando grotescos idolillos y produciendo como industria diminutos cilindros para usos caseros y efímeros. No aspiró jamás á esculpir aquellas obras colosales, sublimes hasta en lo rígidas y siempre llenas de majestad. Ni siquiera intentó emular las más modestas piezas realistas en madera de las primeras dinastías, ni se aproximó siquiera á la producción de estatuillas, tan reales, vivientes y garbosas, tan abundantemente talladas por mano de los egipcios.

Adonde llegó su esfuerzo con lo mejor que hizo, fué á esculpir obras en piedra (aparte de los grabados) que sirvieron de modelo á los pueblos del Asia menor y á los primitivos griegos, y de estímulo á los asirios.

Estos, que tienen otra importancia por sus muchísimos restos que han llegado hasta nosotros, nos han dejado palmarias pruebas de la antedicha influencia. Entre las pocas estatuas que hoy se tienen de los asirios, todas, sin excepción, vienen á corroborarlo: una figura sin cabeza; la estatua completa y rígida de Assurbanipal, y la no menos extraña de Nebo, existentes en el Museo Británico, son tres marcados ejemplares y á la vez característicos. La estatua completa del monarca (fig. 48) es rígida y pesada como un pilar,

tiene en una mano una daga y en la otra un bastón con gancho, distintivo de alto poder, y es tan pobre de ejecución como falta de movimiento. Si llevara corona ó nimbo como los santos de la Edad media, parecería una imagen del más rudo arte románico. Sólo la cabeza tiesa, los brazos pegados al cuerpo y los pies mal dibujados, dan idea de que es un hombre con carácter soberano. El resto es un tronco informe, como un tronco de columna con accesorios y adornos; los cabellos, barba y traje están tratados con rudeza. El rostro y las manos, desbastados, son de trabajo pobrísimo. La figura de Nebo es como un poyo ó pie derecho coronado por un busto con extremidades humanas (figura 49). Parece un hermes de linde de los primitivos griegos, pero de un arte tan grosero como el de los pueblos bárbaros. Creyérasele un ídolo indio ó una imagen del siglo VII del occidente de Europa y de influjo bizantino. Tiene el traje cubierto de inscripciones, según era costumbre en el arte asirio de su tiempo, y por esta circunstancia y por sus cualidades técnicas, es emanación directa de la estatuaria que produjo las obras arcáicas de Tel-lho.

Con estas figuras enteras pueden parangonarse las estatuas arquitectónicas que servían de sustentantes en el harén de Khorsabad. Son parecidas á la de Nebo, y en parte á la de Assurbanipal; tienen igual rigidez, traje talar igual, barba y peluca parecidas y gorro con dos pares de cuernos. Empuñan con las dos manos el sagrado vaso de ritual y ornan sus ropas cuatro ríos simbólicos, que los arqueólogos han comparado con los ríos del Paraíso. Es posible que estas figuras ó representaciones parecidas fueran la forma característica de la estatuaria asiria, y estuvieran prodigadas en la construcción arquitectónica de patios y galerías.

Pero aun pensando así, no parece haber sido la estatuaria, á juzgar por los restos hallados, especialidad de este arte. La inhabilidad de los escultores en las figuras enteras demuestra palmariamente que no había práctica de labrar estatuas. Cosa rara parece que los que hacían otras obras de modo tan regular, fueran tan poco aptos en la producción de éstas. Cúlpese de ello á la escasez de piedras de labra duras ó calizas, á propósito para estatuas, en las comarcas vecinas. Los caldeos las tenían, y las emplearon con frecuencia en sus peculiares imágenes: así adquirieron práctica y dominio del material á la manera que otros pueblos; mas los artistas ninivitas, faltos de ese elemento, no pudieron consagrarse á labores duraderas, que les hubieran dado experta noción del mecanismo, con resultados favorables á la habilidad escultórica. No poseyendo ésta, rehuyeron producir figuras que exigían gran destreza. De su preferencia fué el relieve, tan alto á veces que dió cabezas enteras desprendidas de su fondo y con completo bulto, produciendo por tal medio una semiestatuaria y porciones como de estatua de regular tamaño. A ello se prestaba la piedra de su país, hallada allí á flor de tierra y en grandísima abundancia, y

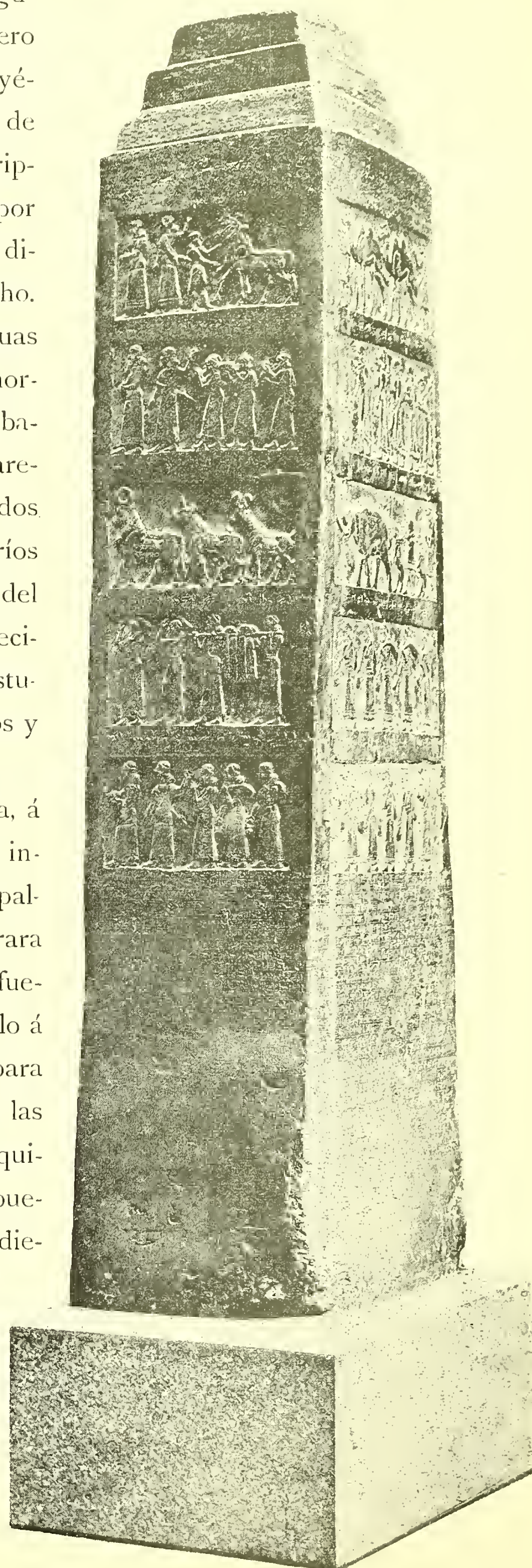


Fig. 50. – Obelisco de Salmanasar III, conmemorativo de sus triunfos (según fotografía)

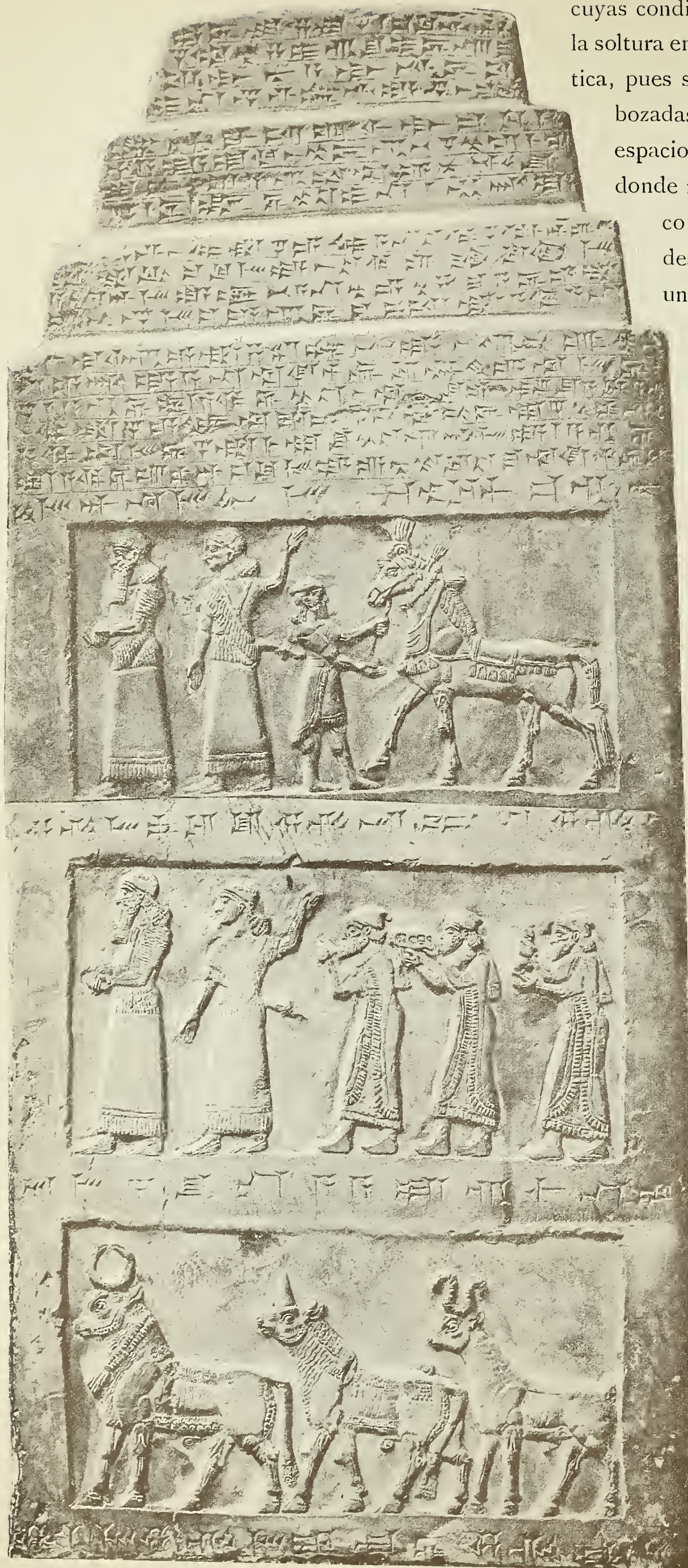


Fig. 51. – Bajos relieves de la parte superior de una de las caras del obelisco de Salmanasar III

cuyas condiciones físicas favorecían naturalmente la soltura en cincelar. Fué con perjuicio de la plástica, pues sólo se aspiró á producir imágenes esbozadas con prontitud y facilidad, en planos espaciosos, sólidos por su anchura y grueso, donde no era exigible mucho trabajo mecánico ni se tenían por experiencia dificultades que vencer. La labor era entonces una grata ocupación, entretenida y fácil, que hizo prácticos artífices más bien que artistas peritos, constantemente ocupados en producciones de efecto, que tenían poco de sólidas y mucho de pintorescas.

Eran la materia de esta escultura un espejuelo muy blando de color amarillento; un muy fino alabastro mencionado por los antiguos, que se halla en los relieves de Nimrud, y otro espejuelo no menos blando y gris, trabajable fácilmente como el barro humedecido, que se raya con los dedos, se destruye con el agua y se convierte al fuego en masa compacta de yeso. Conservábase sin deterioro á cubierta y bajo techado y permitía al escultor trabajar rápidamente las escenas que exigía la enfática vanidad de su endiosado señor. Su fragilidad es compañera de los palacios de barro, y de la pompa insólita de la escultura imaginera que inspiró aquel despotismo. Con tan frágiles materiales era de todo punto imposible emprender durables obras, colosos y estatuas monumentales, cual las que erigió el Egipto.

Cortábanse á su sabor en pequeñas y grandes piezas para labrar monolitos que no pasaban de ser estelas, aunque fueran colosales, y relieves más ó menos altos y de pictórico efecto. Los toros alados y los leones escamosos, las figuras deco-

rativas de dioses, que más adelante diremos, son obras de esta clase. A ella pertenecen los monolitos más pequeños con figuras aisladas de reyes, cual si fueran cipos ó estelas, y que reemplazan en algún modo á las figuras *icónicas*. La de un viejo monarca de Nimrud, que lleva alto báculo y larga espada, y sobre todo la de Samsi-Ramán (fig. 32), guardada en el museo de Londres, son notables ejemplares de esta estatuaria á medias. La última, en especial, tiene todos los caracteres de los relieves altos que reemplazaban la estatuaria: forma de estela, lámina aislada y de bastante espesor, figura suelta, mucho relieve, efecto pintoresco y acabado trabajo. El rostro, la barba, peluca y tiara, están labrados con interés, el traje con cariño y nimiedad. Este es fino, sedoso, está cincelado con un cuidado exquisito y sumamente imitativo de la calidad de la ropa, y la rica pasamanería que forma su franja baja es de un trabajo primoroso. El rey, de pie y de medio lado, lleva una mano á la daga y levanta la otra señalando con el índice hacia un grupo de signos celestes, que forman en torno del rostro como un ornato geométrico; el cuerpo tiene entereza y desembarazo, y el conjunto es de un efecto más distinguido que el de muchas otras figuras del coetáneo arte asirio. Se ve que el escultor de esta semiestatua ha tratado de dar toda la libertad posible á su obra en relieve, y todo el bulto y acción á la cabeza y extremidades.

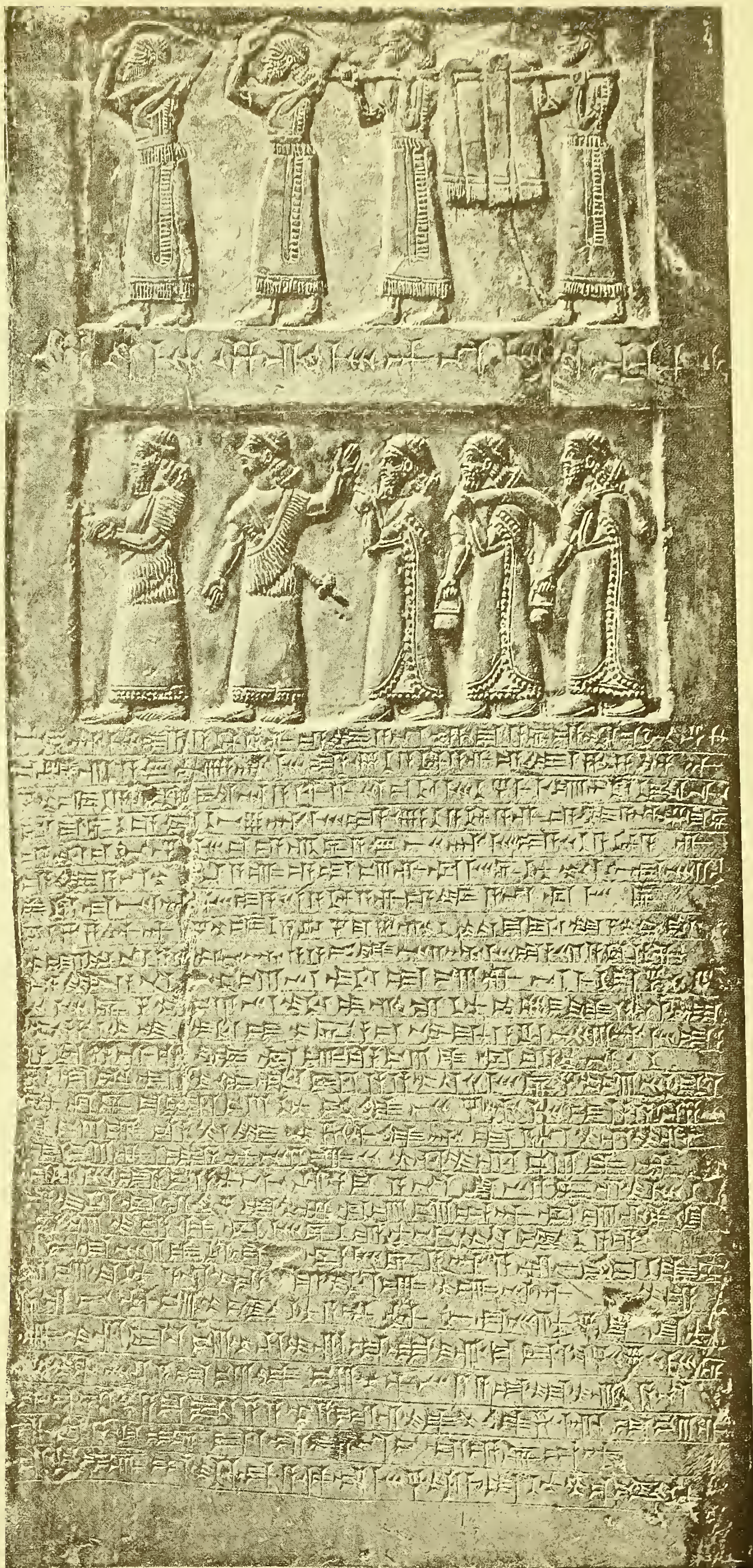


Fig. 52. – Bajos relieves de la parte inferior de la misma cara del obelisco representada en la fig. 51

Pertenece al mismo género escultural el pequeño obelisco de Salmanasar III (857-822 antes de J.C)., encontrado en Nimrud por Layard y depositado en el Museo Británico (figs. 50, 51 y 52). Es de piedra

negruzca, de seis pies de alto (unos dos metros), de un pie en su parte superior y de dos en su parte baja; tiene la forma de un fuste de cuatro caras ligeramente piramidales, descansa en un zócalo que es lo más ancho y termina formando tres gradas, en la superior de las cuales debió haber una figura. Todas sus cuatro caras conservan relieves formando fajas horizontales ó *registros* de cuadros superpuestos, con representaciones de los actos que siguieron á las victorias del monarca. En una de las caras se ve en dos líneas al rey entre sus eunucos y oficiales importantes recibiendo á príncipes cautivos, postrados de hinojos á sus pies; y encima, en el espacio, la imagen de Baal rodeada de tres alas y con el disco solar á un extremo, como signo protector. Figura en un registro el sol á la derecha y en el otro á la izquierda, entendiéndose por autores que era un signo alegórico del territorio que abarcaba el soberano poderío, de Oriente á Occidente, donde el sol no se ponía (1). En los tres registros bajos y en los de las otras caras hay escenas de tributo al par que otras en que se representan animales silvestres, y al pie de cada una exprésase por una inscripción algo adecuado al objeto de esta pieza escultural: obra conmemorativa para recordar las hazañas de un monarca vencedor, estela histórica laudatoria y cipo funerario ó monumento sepulcral. No conserva en su tamaño ni en su forma nada de los gigantescos obeliscos de Egipto, ni tampoco de su significado. Lo que parece primordial es el guardar la memoria de hechos, del predominio y poder del vencedor y de la humillación de los vencidos, y presentar constantemente al monarca asirio como dueño y señor de la redondez del mundo (figs. 51 y 52).

Como uno de los actos de poder figurado en un relieve y leído en su inscripción, cítase el de la humillación de Yahuah, hijo de Hubiri, prosternado de rodillas, en quien han visto los orientalistas al hebreo rey Jehú, soberano de Israel, presentado como tributario del afortunado ninivita. Los obeliscos de esta clase debieron ser de frecuente empleo y hallarse en crecido número como signo de conquista, y para señalar el paso de ejércitos, batallas ganadas, ciudades destruídas, príncipes vencidos, monarcas afortunados, luto y ruina esparcidos por el incansable brazo de un implacable vencedor. Pero lo que hoy queda como más importante entre esas obras de escultura, son las que forman parte de la decoración de alcázares y otros edificios reales.

Consisten éstas en representaciones de aspecto monumental y en relieves decorativos. Estaban las primeras en las grandes puertas de entrada á fábricas suntuosas, y los segundos en las salas y piezas importantes y públicas de los palacios. En las puertas eran animales simbólicos de aspecto colosal (toros alados y leones), interpolados con otras imágenes de divinidades protectoras y gigantes. En las salas, relieves profusos y explicativos de las proezas de un soberano. En los patios y otras dependencias la escultura hallada es puramente arquitectural. Formaban en Khorsabad y en Kuyundjik las puertas decoradas un vasto arco de círculo con fajas y bordes de brillantes azulejos y con dos pares de toros de anchas y largas alas, con cabeza humana y tiara (2). Dos toros estaban lateralmente colocados bajo el arco de la puerta, que parecía arrancara de sus lomos; los otros dos fuera y de lado, decorando el exterior. Seguía también á cada lado de la figura un gigante que ahoga un león entre sus brazos, representación simbólica igualmente agigantada; y un tercer toro, colocado en opuesto sentido en la línea de la fachada, terminaba su anchurosa franja escultural. La altura de las láminas en que estaban esculpidas las figuras simbólicas era de unos tres á seis metros; las cabezas con tiara de los toros excedían de la medida de la placa, especialmente en los que estaban colocados en el intradós de las puertas, los cuales sobresalían mucho más para romper la monotonía de la línea escultural y producir más efecto. Los que guardaban las entradas agrupaban sus cabezas, siempre vueltas hacia el espectador, con aire de severidad, como si fueran los centinelas de aquella puerta y las avanzadas guardadoras y protectoras del real alcázar. Esta agrupación era indudablemente

(1) O lo que es lo mismo, que el poder del monarca asirio se extendía desde los Estados en que salía el sol hasta aquéllos hacia donde se ponía, ó por todo el mundo entonces conocido.

(2) Véase *Arquitectura*, tomo I, fig. 598, pág. 505 (portada), y figs. 665 y 695 á 699.


Fig. 53. – Toro alado de la puerta de Dur-Sargón en Khorsabad

de efecto, aunque aparatosa y rebuscada. Veintiséis parejas de toros alados vigilaban todavía las ruinas del palacio de Sargón al efectuarse las excavaciones, y diez de esos fantásticos monstruos se hallaron en una sola puerta del que lo fué de Senaquerib. A veces les reemplazaban en la guarda de las puertas de las regias moradas, escamosos y simbólicos leones, que con la boca entreabierta parecían dar al viento dolorosos rugidos (1).

Es indudable que los toros alados (figura 53) con cabeza humana, coronada por una mitra ó gorro asirio cilíndrico, con dos ó tres pares de robustos cuernos sobre las sienes, plumas por remate y estrellas por franjas de ornato, son lo mejor y más imponente de la escultura monumental asiria. Tienen de cuatro á cinco metros de altura y muchísimo relieve: la cabeza sobre todo, vuelta de lado, se destaca como si fuera la de una estatua. Por delante son estatuas en apariencia, de lado relieves muy altos sobre vastas láminas de espejuelo cuyo peso es á veces de 32.000 kilogramos. Presentaban los rostros ora de frente, ora de perfil, según se situaba el espectador, y siempre combinaban dos á dos esta distinta impresión. Los toros son robustos, muy musculados y hasta de descarnada musculatura; andan con majestad acompasada. Sus crines y pelo participan de la melena del león y del cabello del hombre; sus alas, inmensas y abiertas hasta rozar con las archivoltas, son como las alas del águila. Tienen generalmente cinco pies, excepción hecha hasta hoy de los del palacio de Senaquerib; pero de los cinco no se ven nunca á un tiempo, como es natural, más que cuatro: las dos manos, vistas por delante, están en reposo, por el lado caminan. Exigíalo la impresión óptica y el no poder aislar las piernas por lo frágil del material ni presentar independientes y aisladas las figuras. Así también se les veía de frente y de lado con aparato. Tienen cierta fantástica grandeza y escenográfica fantasía, que se ha admirado con exceso.

Son monstruos que están en carácter y son adecuados á la magnificencia de los monarcas asirios por su fantástico énfasis, como las esfinges majestuosas eran peculiares de la grandeza egipcia. La soberanía asiria estampó en aquéllos los rasgos de su fisonomía y el oropel con que se ornaba. Sus cabezas, sobre todo, coronadas de tiara y cuernos, con pendientes, rizada cabellera y barba de profusos bucles, están copiadas de las cabezas y rostros de los soberanos, que hasta les dieron su filiación individual y quizás sus facciones particulares. En Nimrud y en Khorsabad recuerdan relativamente las de Assurbanipal y de Sargón. En todas partes constituyen el más gráfico símbolo, la imagen esencialmente plástica de la vanidad egoísta de aquellos inmoderados déspotas (2).

Representan, según unos, sacerdotes, monarcas según otros y dioses según los más; les llaman algunos *kirubi*, conforme con los textos asirios (querubín), ó *schedi*, genio, divinidad protectora de las regias moradas. Los hubo consagrados á determinados monarcas y por ellos y para ellos esculpidos. Su cabeza simboliza la inteligencia, el cuerpo y los cuernos la fuerza, los adornos la riqueza y majestad y las alas

(1) *Arquitectura*, tomo I, fig. 695.

(2) Compárese *Arquitectura*, tomo I, figs. 696, 697 y 698.

la elevación y cierto vuelo espiritual. Los de Nimrud son más esbeltos y majestuosos, más antiguos; los de Khorsabad, de ejecución más acabada, son más pesados (40.000 kilogramos), más cuadrados y menos regios, y también mucho más modernos. Cuatro ó seis figuras de esta clase que se agrupaban en las puertas producían, vistas desde lejos, el efecto severo y pintoresco que se proponían sus autores. Las de París y del Museo Británico son notables; pero las más grandiosas y macizas quedaron entre las ruinas del palacio de Sargón. Compañeros suyos son los fantásticos y amenazadores leones de Nimrud (1), como el consagrado á Assurbanipal y guardado en la colección de Londres: obra en mármol este último, es de efecto menos extraordinario y á la vez menos real, y de sentido misterioso menos rebuscado y artificial. La forma é intención, el concepto imaginativo es, empero, en todos, el de aquel fantástico sobrenatural que vemos en los seres híbridos de la escultura caldea; el estudio de las formas reales es en los toros y leones una grandiosa y atinada copia de la naturaleza animal. La fusión de los elementos humano é irracional se efectuó, sin embargo, en los *kirubi* con harta dificultad: nunca alcanzaron la admirable y sencilla armonía de las esfinges egipcias. Entre los colosales seres híbridos de las puertas había (como se ha dicho) en Khorsabad, y sin duda en todos los palacios asirios, figuras de dioses también simbólicas, algunas de forma enteramente humana y otras con cabeza ó partes de irracional, que, representadas de pie y en plano igual al de los toros, rompían la monotonía de su situación horizontal con la línea vertical de su atinada colocación. Son las más notables entre las descubiertas:



Fig. 54. - Nisrock, divinidad asiria con cabeza de águila (según fotografía)

Ninip-Sandán (2), ó el Hércules asirio, nombrado por otros *Nimrod* ó *el poderoso*, señor del fuego, del trueno y de la tempestad. Ser humano de frente, muy musculado, robustísimo (y en las piernas con exageración), feo, adusto y sin alas, con un león que forcejea aprisionado bajo el brazo izquierdo. Sostiene un bastón corvo, signo de dominio, en la mano derecha. Su expresión revela ser obra de un terror infantil, su amenaza y furia de una fantasía

(1) *Arquitectura*, t. I, fig. 695.

(2) *Arquitectura*, t. I, fig. 699.

cándida, é imposible es la actitud de sus piernas, siempre presentadas de perfil. El Hércules asirio desciende en línea recta del Isdubar caldeo, aunque tiene menos arte y mide mayor tamaño: seis metros por lo menos.

Nisrock, con cuerpo de hombre, de perfil y con cabeza y alas de águila (fig. 54). Lleva una piña en la mano derecha y una cesta en la izquierda. Era quizás el dios de las victorias ó el dios de la unión matrimonial. Tiene aquí un rebuscamiento tal y tal dificultad en la fusión de las formas, tanta desproporción y tal fealdad, que no es posible dejar de juzgarle como un desgraciado engendro imaginativo: el cuerpo humano se desliga de la cabeza de águila y las alas rastrean como apéndice postizo y no vuelan.



Fig. 55. – El dios Illu (con cuatro alas) persiguiendo al grifo

Illu, figura humana también de perfil, lleva la cesta y la piña, tiara y cuernos, y dos pares de alas que recuerdan las del querubín de la Biblia (fig. 55, por comparación). De frente ó de lado, es de más afortunado conjunto que su compañero anterior: viste igual traje que éste.

Tales dioses gigantes y los toros y leones de las puertas, son más pintorescos que monumentales; no siempre propios de la arquitectura por su efecto y prodigados detalles, y se despegan mucho de las líneas simples y severas de las fábricas, esencialmente geométricas y tiradas á cordel. Presentan afectación y esfuerzo por impresionar, por obtener majestad, que pocas veces logran. Revelan cándidos medios por alcanzar lo grandioso é imponente, buscado en balde con lo macizo y lo fantástico extravagante. No se amoldan, como los dromos y los colosos de Egipto, á la obra monumental, ni nacieron como ellos del mismo esfuerzo de ingenio que creó los monumentos. Al vulgo debían parecer de una rudeza terrorífica y fascinadora; al hombre culto sorprenden é imponen pasajeramente, á distancia sobre todo; al crítico y al artista interesan por su masa, especialmente los toros alados, por ciertos rasgos imaginativos, por su carácter pictórico y por los conceptos de poder, fuerza, vigor y aparato que representan. A la reflexión madura aparecen enfáticos, ampulosos, recargados, exagerados y barrocos, agigantados sin grandeza, como esfuerzos aún primitivos de un arte que no domina lo majestuoso ni se acerca á lo sublime. ¡Qué lejos están los mentados colosos de la concepción viril, elevada y misteriosa de las esfinges y crio-esfinges, cuya severa majestad admiramos todavía!

Las paredes de las regias salas estaban cubiertas de tabletas de espejuelo ó alabastro, aquí amarillo, allí gris, de unos tres metros de altura, con relieves formando una, dos ó tres filas esculturales entre fajas de azulejos y ornamentación geométrica de estrellas ó rosetas, palmas y varios lotos. Ornábanlas también gruesos baquetones cilíndricos formando á manera de columnas empotradas ó pilastras con bases redondas, á que se unían figuras de leones, toros con cabeza humana y orientales esfinges, adosadas al pedestal como en relieves de Kuyundjik (1), de impresión grandiosa, trasunto de extranjero arte, con agradable dibujo y suelta y bella ejecución. Otras paredes tenían sólo franjas de azulejos y ornamentación esgrafiada en el yeso del revoque. Los suelos, tapizados de igual ó parecido adorno, ofrecían campo á la fantasía, que sobre algunas puertas y en sus jambas prodigaba con pinturas en círculos y fajas la brillante decoración. Representan las esculturas escenas y figuras, símbolos religiosos, campañas y victorias, cuadros de la vida pública y privada del monarca que hizo edificar el palacio donde se les vió figurados. Ocuparon, según los asuntos, habitaciones ó salas con que estaban relacionadas. Los de reyes formaron en Khorsabad una sola faja; los de otras escenas, en dos ó tres filas á la altura de la cabeza, para ocupar al espectador con el prestigio del señor de la morada. Extendidos unos tras otros los relieves que se han recogido y que poseen dos museos, ocuparían por lo menos la extensión de centenares de metros, dándonos abundantes noticias gráficas de lo qué eran las creencias, la cultura, los usos, costumbres y trajes, la fuerza, el poderío y la riqueza, los hombres, la fauna y la flora, los símbolos y el arte de tan temible y estudiado pueblo histórico. Y ¡cuánta escultura queda enterrada todavía bajo los montículos asirios! ¡Cuánta expresiva obra desaparecida entre los escombros y ruinas!



Fig. 56. – Imágenes de Nisrock y del árbol sagrado asirio

Varias son las figuras y escenas míticas y religiosas que en los relieves nos quedan, así de dioses protectores como de espíritus maléficos, no faltando tampoco algunas representaciones de divinidades extranjeras. Las más importantes, además de las mencionadas como de escultura monumental, son *Illu* ó *Assur*, el ser supremo con el rayo en las manos (fig. 55) persiguiendo al grifo alado y dañino, de boca amenazadora y gigantes garras de gato y de ave de rapiña (en Nimrud). Mezcla de fantástico y ridículo hay en el grifo con cabeza de lince y cola más pequeña que sus manos. Los caracteres de Illu simbolizan poder. *Nisrock*, dos veces figurado á la derecha del *árbol sagrado* (árbol de vida ?), ó como protector de un príncipe ú objeto (fig. 56), es otra representación común. También Beltis está en los relieves colocada á los dos lados del árbol y en actitud religiosa (2); asimismo se hallan las representaciones de Nebo ya dichas, personificación protectora del saber, ó más bien de la inteligencia (fig. 49), maestro del universo é inventor de la escritura cuneiforme (3). *Oanes* ó *Anu*, el dios pez, con cabeza humana y gorro con

(1) Véase *Arquitectura*, tomo I, pág. 608 (basas de columna).

(2) *Arquitectura*, tomo I, pág. 615.

(3) Con Marduck tenía templo en Borsippa; era protector de reyes y se le simbolizaba con el número *diez*.

cuernos que figura la cabeza de un pescado fantástico, de la que penden, como cintas, escamosas tiras, tiene alas de águila; *Dagón*, otro dios pez con cabeza humana, esculpido en Khorsabad, es un dios filisteo de Azdod transformado en tipo asirio, y se le figura nadando y á la vez bendiciendo; *Baal*, con rostro y tronco humanos, mitra ó tiara en la cabeza, arco triangular en la mano, plumas por túnica y sin piernas, dentro de una rueda alada horizontalmente (1), era la divinidad potente que se elevaba protectora en el espacio. Tiene así acción gráfica parecida á la del Dagón filisteo. Otras veces está de cuerpo entero con larga túnica. *Bilit (Mylitta-Hachtaroth)*, cielo ó luna, *madre de los dioses*, es una divinidad femenina con cuatro alas, tiara con cuernos, collar estrellado, corona de estrellas en una mano y traje de plumas por mitad. En otros relieves hay divinidades de rodillas de nombre desconocido, que adoran el árbol sagrado ó que acompañan á los soberanos y forman parte de su séquito, como genios alados, con dos alas y cabeza humana y dagas en el cinto (Nimrud y Khorsabad) (fig. 57); otra lleva un cervato en la mano y alas extendidas, por lo que algunos autores la llaman sacerdote sacrificador, tal vez adivino, y tiene carácter mítico. En todas partes se hallan genios y seres alados y legendarios de culto particular. También se encuentra solo el árbol sagrado con su rebuscada y ornamental forma, entrelazada con franja y remate de palmetas; y un disco alado sin figura, distintivo de Baal (2), que recuerda el disco simbólico del sol de los egipcios.



Fig. 57. – Genio alado en un bajo relieve que representa una ceremonia de sacrificio, descubierto en Khorsabad y hoy en el Museo Británico

Bajo los edificios descubiertos se han desenterrado de los cimientos pequeñas imágenes extrañas de dioses benéficos y protectores, como *lares* ó *penates*, enterradas allí en el acto de colocar la primera piedra y como parte de su religiosa ceremonia. Tienen unas cabeza humana con cuerpo de león, otras tronco de hombre y cabeza de lince; algunas, piernas, cola y cuernos de toro, y todas hacen visajes y muecas que al vulgo debían causar horror: su objeto parece haber sido el de inspirar este sentimiento á cándidos é infantiles entendimientos, tímidos y fanatizados. Hallólas Botta en sus famosas excavaciones frente á tres entradas del alcázar de Khorsabad, en patios embaldosados, con inscripciones reservadas á manera de conjuros, invocaciones y fórmulas mágicas contrarias al maleficio y peculiares al sortilegio. Dos de estas extrañas figuritas, mezcla humana y fantástica (fig. 58), se encontraron sepultadas al pie de una puerta, como si fueran de un dios guardador de aquella entrada; son de barro



Fig. 58. – Antiguo ídolo asirio hallado en Khorsabad (según Botta).

(1) *Arquitectura*, tomo I, pág. 669, fig. 775.

(2) *Arquitectura*, tomo I, pág. 668, fig. 774.



Fig. 59. – Relieve de Kuyundjik, en el que están representados tres espíritus diabólicos ó demonios (según fotografía)

cocido y no llegan á treinta centímetros, habiéndoseles dado por algunos el nombre de *Teraphim* (1). Nada parece más inconcebible ni revela, tomado en serio, una imaginación más desarreglada, un sentido más torcido y una creencia más rústica. El punto más alto de este sentido artístico y religioso está representado por el idolillo fantástico llamado *Demonio del viento del Sudoeste*, viento mortífero y abrasador de Mesopotamia. Este figura un ser rarísimo con cuerpo enjuto, descarnado, velloso, parecido al del murciélago, con manos planas ó aplastadas, dedos cortos como garras y pies con uñas de ave de rapiña. La cabeza es deforme, y como de esqueleto el rostro, monstruoso y desproporcionado; la boca abierta deja ver contados dientes, aislados y desprendidos, y escaparse como fatídicos aullidos. Lleva á la espalda cuatro alas extendidas é inversamente colocadas, como si fueran á agitarse, y en la parte superior del cráneo una argolla para poderle colgar sus adoradores en las fachadas, ventanas ó puertas. Es el engendro más raro del fanatismo del hombre, y el talismán benéfico con más apariencias de dañino. Así fué el concepto de los genios y dioses inferiores en el culto mesopotámico y en su religión del terror.

Hasta en representaciones mayores, en figuras de más tamaño, se halla el mismo sentido. Sucede así, por ejemplo, en un importante relieve (fig. 59) del palacio de Kuyundjik, erigido por Assurbanipal, donde se ven agrupados tres diferentes demonios con armas (una cada uno). Rarísimo está el del medio: tiene amenazadora cabeza de león, derechas orejas de perro, tiesa crin de caballo, afiladas garras de ave de rapiña que se adhieren fuertemente al suelo, como si debieran horadarle, corto puñal en la cintura y daga y puñal afilados que agita en sus dos manos con ademán de herir. Es una figura tan extraña como de trabajo hábil y desnudo bien modelado.

Tales engendros de imaginación son hijos y continuadores, tal vez exagerados, del arte fantástico y monstruoso que encontramos en Caldea. El pueblo que creía en adivinos y encantadores, en sortilegios y maleficios, en dañinos espíritus y en dioses protectores del mal; el que veía trasgos, duendes y hechizos por todas partes; el que tenía un culto del terror, y que en parte sólo practicaba este culto ó sólo veía por él en sus dioses el lado cruel y egoísta que crea la superstición, no podía concebir más que de extraña manera á los seres sobrenaturales que creaban el bien y el mal y se gozaban en hacerle. Y al recurrir á la fantasía como acto de creencia y como ejercicio plástico, no podía hallar más forma de representación

(1) Según el texto del *Génesis*, capítulo XXXI, versículo 19.

de aquellos seres que la de exagerar lo terrible por exaltación de espíritu y desvío de la razón. Convertidos los dioses en talismán, descendidos á la categoría de protectoras reliquias y de vulgares amuletos, tomaban naturalmente las formas exageradas y de fantástico imposible que se complace en darles la imaginación creyente de los que vieron sólo en el misterio rudo materialismo y fetichismo puro. La fauna dañina y silvestre ofreció entonces oportunamente sus formas características de fuerza y de poder, sus elementos terribles, para expresar cualidades vivas al par que abstractas, y dar expresión de ideas, de sensaciones y de sentimientos por medio de expresivos símbolos. Es creíble que fuera de ella, en los pueblos primitivos y en las sociedades rudas, no hallara el arte plástico para sus robustos dioses, que protegen y destruyen, símbolo alguno posible de gráfico significado. A los pueblos de gran ingenio, á la fantasía potente y libre, dió esa gigantesca fauna sublimes elementos; á los de imaginación sin vuelo y de fantasía vulgar, á los cándidos y sencillos, les proporcionó rasgos típicos para expresar lo imposible con caricaturescas formas y aspecto ruin y ridículo. De aquí viene que los asirios crearan como obras de ingenio engendros sin atractivo, y que por arte del pueblo tenga su sobrenatural divino sello mitológico risible y bajo y pobre sentido.

Este aspecto popular mitológico es el que revisten constantemente ciertas divinidades, y en particular los genios y dioses inferiores. Otro aspecto dió la inteligencia superior á seres más elevados, como Assur, Baal, Anu (Oanes); á los ídolos secundarios Adar (Ninip-Sandán), Nebo, Nisrock (forma humana); á los genios de la realeza y de los hombres de superior cultura. En tales dioses estampó también la omnímoda soberanía su fisonomía peculiar en la barba y cabellera, mitra, traje y rostro, que, como en los toros alados, reproducen la faz del soberano. La vanidad ó el orgullo de los reyes, que se creían y se representaban á veces como seres divinos, debió gozarse en hallar reproducida su endiosada imagen, en ver su par y propio retrato hasta en los mismos seres de carácter sobrenatural. Esta comparación debía halagar al hombre endiosado cuya voluntad hubiera difícilmente tolerado que su imagen fuese distinta de la de los inmortales dioses. Nada había superior en jerarquía y poder, creían los súbditos asirios, á aquellos dioses en carne y hueso, y su adecuada representación debía revestirles de rasgos mitológicos, atribuyendo de vez á los sobrenaturales personajes las formas del soberano. La verdadera humillación del sacerdocio y del pueblo consistía en rebajar los dioses hasta los reyes, y el rasgo culminante de adulación era el de elevar los reyes hasta los dioses. Y así, en traje y fisonomía, vinieron unos y otros á formar por obra del arte como los miembros de una misma y elevada familia.

Aquí, como en el antiguo Egipto, las representaciones de lo divino tomaron los rasgos característicos más salientes de la imaginación popular y de la endiosada realeza; tuvieron por ello los dioses estos dos aspectos y hubo entre ellos dos categorías. La mitología presenta también dos sellos: el legendario popular y el mítico sacerdotal. Asirios y egipcios crearon individualidades simbólicas representativas de la divinidad, ó de las fuerzas físicas de la naturaleza corpóreamente imaginadas, pero con ideales distintos. Eran las de los egipcios serenas, tranquilas y gigantescas; las de los asirios agitadas, amenazadoras y de forma exagerada; teníanlas los egipcios severas é imponentes, y los asirios feas y terroríficas, y si unos y otros las figuraban como seres híbridos y de mezcla simbólica de distintos seres, eran las de los egipcios severas, grandiosas y sublimes, mientras que las de los relieves asirios, por mucho que sean agigantadas, no dejan de ser extrañas y casi siempre grotescas.

Tienen sus dioses por lo común los brazos y las piernas desnudos ó estrechamente vestidos, la barba larga y rectangular, artificiosa y rizada (excepción hecha de Nisrock); la túnica corta, ó larga también á veces. Llevan pendientes y brazaletes, y se distinguen por la caldereta, vaso ó cesta que sostienen con la mano izquierda, la piña que presentan con la derecha, la mitra y los cuernos que les ciñen la cabeza, el palo corvo ó el bastón de gancho, y las alas tendidas, caídas ó en sentido inverso colocadas, ya solas, ya agrupadas en uno ó dos pares combinados. Son símbolos de noble fuerza y de poder la cabeza y cuerpo

de león, de toro, de águila y de hombre, que reunen la vehemencia, la energía vital, el vuelo físico y la inteligencia; y lo son de acción dañina en los seres míticos el cuerpo disecado, las garras del buitre y del gavilán, la cabeza del lince, los cuernos del macho cabrío, las orejas del perro, la cola corta de plumas, las cerdas y crines, las escamas y los instrumentos ofensivos. Son sus rasgos típicos lo robusto, lo hercúleo, lo forzado, lo deforme y realista común, lo misterioso imposible, lo pavoroso y lo maléfico. Ese simbolismo revela poca novedad y cierta monótona repetición, escasa elevación de concepto ó vuelo de fantasía y ningún sentimiento delicado, siendo á la vez en muchos casos imitación fraudulenta del simbolismo extraño y original de sus contendientes los egipcios.

Lo más importante y característico de la escultura asiria no eran, empero, ni los héroes legendarios ni los dioses. Los relieves hallados en las que fueron salas de Khorsabad, puestos en línea, ocuparían una extensión de dos mil metros, y casi todos contienen episodios de la vida regia; y no se hable de los



Fig. 60. – Escena de caza: el rey disparando á un león que le persigue (de fotografía)

de Kuyundjik y de Nimrud, de los que hay tantos en Londres. ¡Qué número tan crecido de estos cuadros debió existir en los demás palacios, y cuántos han desaparecido!

Por lo que hoy vemos é inferimos, debían ser de tema análogo, pues el objeto primordial de esa escultura era trazar escenas históricas en láminas de piedra verticalmente colocadas, para contar en ellas á las generaciones presentes y futuras la vida de un soberano. Hacíasele ver en la guerra, en la caza, en las ceremonias públicas, rodeado de sus servidores, soldados y pueblo, de sus tributarios y cautivos. Así le hallamos también en el obelisco de Salmanasar (fig. 50). Esta biografía fastuosa se trazaba en las paredes de los palacios, junto al suelo y tan cerca de los ojos que se veía tan bien como era posible. De este modo el rey no sólo se gozaba en mirar reproducidas sus propias hazañas, sino que creía inspirar así á sus súbditos más viva impresión de su grandeza. Hasta se imagina, dice juiciosamente un autor, que algunos reyes construyeron alcázares sólo para tener paredes donde poder hacer alarde de sus victorias. Comprendida de tal modo, la escultura tiene la significación de una inscripción ó de un dibujo; parecía un tapiz narrativo, una crónica en relieve ó una biografía en piedra (1).

En las escenas guerreras y regias fué donde desplegó todo su aparato de inventiva y reproducción. Arte puramente servidor ó esclavo de reyes, debía ser preferido para estos asuntos, y en los palacios era únicamente donde podía hallar sitio para sus temas peculiares. Entre la arquitectura y la plástica hubo entonces perfecto acuerdo. Bajo este aspecto se parece el arte asirio al arte egipcio del Nuevo Imperio.

(1) E. Beulé: *Ninive et l'art assyrien.* Juicio crítico de los libros de Víctor Place y Félix Thomás.

Frecuentemente se representaba al rey en su carro (1), protegido por sus escuderos y soldados con grandes y redondos escudos, empuñando gigantesco arco que dispara al enemigo, rodeado de muertos y heridos, precedido de fugitivos, atravesados por dardos, y seguido de sus criados con sus lanzas y flechas. Estas escenas tienen un empuje, movimiento y vida rivales de la verdad. El rey, de pie, atacando una fortaleza (2), cercado de escuderos y eunucos; cruzando un río montado en su carro, seguido de sus caballos, con remeros y esclavos que empujan á nado la navecilla; recibiendo á los vencidos, arrastrándoles á sus pies con los labios atravesados por argollas para darles muerte ó cegarles con su lanza



Fig. 61. – La caza del león: el rey en su carro con un escudero (de fotografía)

(como Nabucodonosor á Sedecías), con otras escenas militares y de crueldad parecidas, que repugnan al arte, es siempre el argumento de muchos cuadros. El sitio, escalamiento é incendio de muros y castillos (tal vez de templos y palacios), la fuga de enemigos en carros ó montados en camellos, y las procesiones de cautivos, abundan igualmente (3). Eran temas predilectos de la época y del país.

Las figuras de reyes carecen de grandeza en esos cuadros: tienen vehemencia, expresión, afán de atropello, hambre de carnicería y ardimiento temerario, quizás brutal. La majestad es en ellos vulgar y adusta, exagerada, con muchos resabios de barbarie; el valor y el heroismo no son más que ferocidad.

Las escenas de caza eran otra de las aficiones reales que figuró el relieve (figs. 60 y 61). Se ven en ellas los mismos rasgos que en los episodios de guerra. El monarca asirio no distinguía entre la fiera y el hombre; la pasión humana se revela grosera también aquí. La caza del león está frecuentemente figurada (4). El león herido, moribundo, tiene grandeza; luchando con su enemigo, forcejeando á brazo par-

(1) *Arquitectura*, tomo I, pág. 623.

(2) *Arquitectura*, tomo I, pág. 622.

(3) *Arquitectura*, tomo I, págs. 601, 624, 661, 722 á 724, 726 á 728 y 731.

(4) *Arquitectura*, tomo I, págs. 616, 617 y 619. Véanse además nuestros dibujos.

tido con el monarca, está admirable: la lucha de esos dos soberanos, con más de un punto de semejanza, era el embeleso de esta caza. El león vivía en familiaridad con los príncipes ninivitas, y aparece marchando majestuoso entre el séquito y tras el carro de algún monarca (1). Es fama que los asirios hacían su presa de leones semidomesticados, enjaulados, extenuados, contra los que podían aparentar mayor grandeza y más valor en sus parques cercados. Un león soltado de la jaula lo confirma en un relieve admirable. La caza del búfalo y del ciervo, de los gamos y cabras monteses, del onagro, á veces con perros de presa (2), ú otras, como la del jabalí y el bisonte, el tiro al blanco ó á los pájaros con flechas, se pueden ver también en otros cuadros.

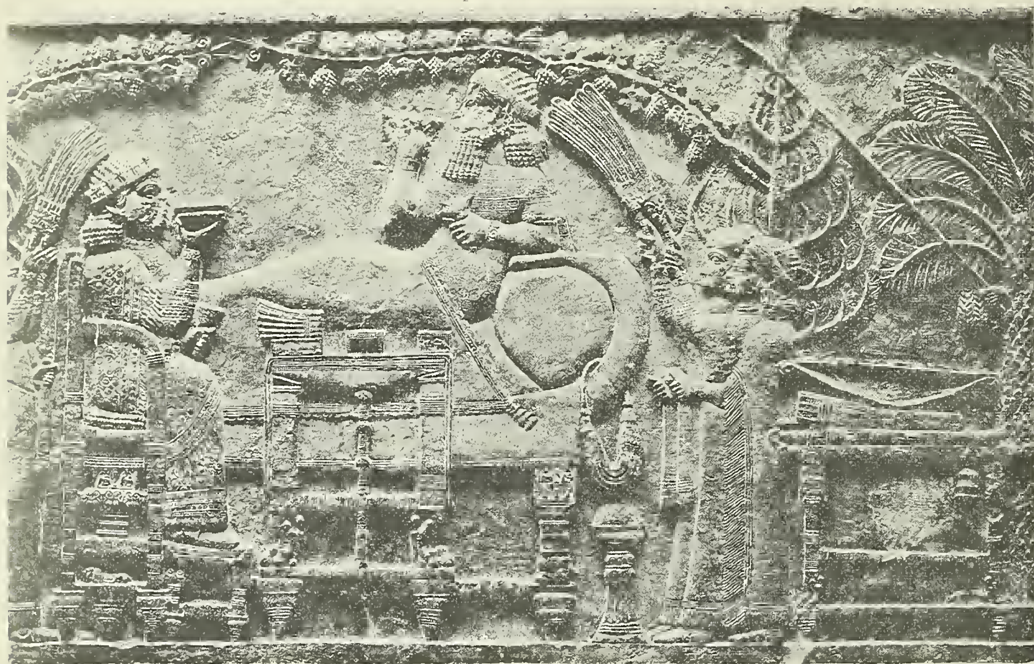


Fig. 62. – Assurbanipal y su esposa en una comida regia; relieve de Kuyundjik, hoy en Londres (de fotografía)

Las escenas ceremoniosas de los soberanos presentando ofrendas á los dioses ó á divinidades favoritas, los homenajes tributados á un rey, las libaciones (figs. 35 y 36), festines (figs. 62 y 63) ó brindis con vasos en solemne acto; las procesiones á pie y en carros de guerra ó de fiesta, etc., etc., son escenas también habituales, entre las que se ven eunucos en cortejo, sacerdotes, magnates, soldados, músicos, prisioneros (3), hombres humillados y rendidos al sacrificio. Escenas como la de un monarca con su copa entre nobles, eunucos y soldados, que parecen efectuar libaciones con sus vasos en alto (Nimrud); como la de otros personajes y militares que asisten á un festín ó acto ceremonioso (Khorsabad); como la de Sardanápalo (Asur-akh-bat) (4) bebiendo, recostado en un sitial y bajo emparrado, en compañía de su mujer (fig. 62) (Museo Británico), son frecuentes y están impregnadas de cierto materialismo común inseparable de aquella vida regia: relieves todos notables por su verdad realista, pocas veces por su belleza. Grupos de eunucos llevando con paso cadencioso un trono ó silla (5), son de lo más notable. Los carros con dos ó tres caballos, los caballos con palafreneros (fig. 64), son motivos bien ejecutados, interesantes y característicos. En unos y otros relieves hay igual afición á lo hiperbólico y á lo robusto en concepción y forma. En ninguna parte brilla rasgo alguno distinguido ó elevado ni de aristocrático sentido: la vulgaridad más abstrusa rige fatalmente en todas partes.

Para esta escultura fueron los animales objeto de interés y estudio y de notables obras. Los caballos y camellos eran muy superiores en mérito á la figura humana y de notabilísima comprensión del natural. Aquellos corceles pequeños (fig. 64), inquietos y ágiles compañeros de sus dueños, predecesores de los modernos y corredores de Arabia y Africa, tienen una vida natural que les retrata. Huyendo están admirables, con una fogosidad terrible digna de sus jinetes. Los camellos, de paso perezoso ó á escape,

---

(1) *Arquitectura*, tomo I, págs. 616, 617 y 619, fig. 703. El primer cuadro completo de caza del león es de un vigor que admira; el segundo y tercero de leones moribundos, de una verdad tomada por impresión del natural.

(2) *Arquitectura*, tomo I, págs. 619 y 620.

(3) *Arquitectura*, tomo I, págs. 592, 626 y 670. Actos religiosos, *Arquitectura*, tomo I, págs. 601, 621, 668 y 672.

(4) Assurbanipal, ó Assurnazirpal, ó como quiera llamársele.

(5) *Arquitectura*, tomo I, pág. 517, ú otros más notables de Khorsabad que llevan el trono con un ídolo en el espaldar.

son de característica silueta y de forma viva. Aún más verdaderos están los leones: reunen vigor, energía, salvaje ó heroico empuje, grandiosidad y belleza que les hacen regios y hasta ideales. Se abalanzan á la presa, se encarnizan en la defensa; se resisten al hierro enemigo; se tuercen y agitan, heridos por terribles flechas; se doblan agonizantes y mueren enroscados por el dolor y la fiereza bajo el carro del cazador, como terribles soberanos de las selvas. Todos los leones representados en los relieves son dignos de la estatuaria. El pequeño león asirio del Louvre (1) sorprende por lo natural. El león herido, moribundo, de Kuyundjik (2), ruge y se arrastra torturado por agudísimos dolores: es tal vez inmejora-



Fig. 63. – Relieve representando á Assurbanipal rodeado de sus músicos y servidores (copia de una fotografía)

ble. Ningún arte del mundo antiguo aventajó quizás el realismo de esta escultura en la representación de tales animales. Los egipcios no lo igualaron. La historia natural ha hallado en ellos vivientes ejemplares para sus estudios, y datos verídicos para la erudición histórica. De igual valor, aunque menos notables como producción artística, son los relieves de búfalos, bisontes, jabalíes, onagros, ciervos, gamos, gacelas, perros, bueyes, cabras y piezas de ganado, elefantes, camellos y dromedarios; las grandes aves, como águilas, gavilanes, buitres, aunque poco ágiles; ibis, avestruces (ave sagrada de los cilindros); los pájaros de menor tamaño; los peces y moluscos de los ríos: animales todos que se complacía en reproducir el escultor, tomándolos por modelo en los espectáculos rústicos ó campestres, ó en vivos ejemplares característicos que ponía á su vista á cada paso la realidad. Los leones decorativos y los toros alados son prototipos de carácter, en que se figura al cuadrúpedo robusto como un basamento arquitectural. Menos afortunado estuvo el asirio en reproducir animales extranjeros, como el mono, que se ve en los grupos de tributarios (fig. 65), pues lo notablemente escaso y extraño de su tipo permitía al artista menos habitual estudio.

Al hombre le representaron en los relieves alto y macizo, corpulento y cuadrado, con algún conven-

(1) *Arquitectura*, tomo I, pág. 690, fig. 798; como leones decorativos, pág. 673, fig. 780.

(2) *Arquitectura*, tomo I, pág. 619, fig. 703.

cionalismo. El desnudo escaso que reproducían era exagerado en los brazos y más aún en las piernas, donde la rótula y las pantorrillas toman carácter hercúleo: los huesos y los tendones están tan marcados que son inverosímiles. En los héroes y dioses es tolerable este convencionalismo; en Ninip-Sandán es natural; en las demás figuras es un rasgo de la afectación de aquel arte hiperbólico. La constitución natural de los asirios debió influir en esta ampulosa robustez. Los eunucos, algo obesos, de formas redondas, abultadas y muelles, parecen representar en su arte uno de los ideales del cuerpo humano. La falta de modelos que copiar ó la falta de cuerpos que ver con traje escaso, como en Egipto, con partes sin vestir ó al descubierto; el exceso de traje, y éste comprimido, quitó al escultor los medios de estudiar frecuentemente el cuerpo humano y de reproducir hábilmente su forma y vida. En esto les ofreció ventaja la variada fauna campestre y doméstica. Ancianos, jóvenes, niños, adultos y mujeres tuvieron todos visible honestidad, de la que fueron generalmente esclavos la costumbre y el arte, con perjuicio del último.



Fig. 64. – Caballos asirios con sus palafreneros

La cabeza caracteriza mucho, muchísimo, al arte asirio (1), y debió caracterizar al babilonio y asirio-babilónico. La frente estrecha, abultada; los ojos grandes y casi de perfil (en parte por poco definible abultamiento de raza); las cejas abundantes y arqueadas, nariz corva y gruesa, mejillas redondas y llenas, orejas bajas con gruesos pendientes, boca abultada y barba larga, cuadrada ó con tupidos bucles paralelos, menudamente ensortijados en lo alto y por fajas; el pelo compacto, atusado, también artificioso y exuberante en pequeños rizos ó crespado en gruesos bucles ondulantes, caídos sobre los hombros y espalda, ceñido con cintas y franjas ornadas de estrellas en los sacerdotes, con mitras en los monarcas; el tipo enfático, como en una colosal cabeza de Nimrud (2), son rasgos locales antipáticos que no se confunden con los de ninguna otra escultura antigua. Niños, mujeres, adolescentes, adultos y ancianos, todos presumen de jóvenes en las obras de esta escultura; pero todos son feos y viejos como si tuvieran aproximada edad. No tienen apenas expresión, aunque aparentan á veces sonreirse grotescamente con los labios comprimidos, por un amaneramiento de los artífices ó por una convencional manera de expresar benevolencia; mas todos tienen marcadísimo carácter, que suple la falta de expresión.

Las figuras se parecen todas, aunque en ellas debe haber retratos (3), como el de un alto monarca viejo de Nimrud. Los reyes, en especial, presentan con aquellos rasgos naturales generalidad de carac-

(1) Véase lo que se dijo en la pág. 29 y compárense las figuras que damos en este capítulo.

(2) Reproducida por Lübke.

(3) *Arquitectura*, tomo I, págs. 516, 665 y 733. Véase, acerca de los retratos de reyes asirio-caldeos, el estudio de M. Menant con este título: *Remarques sur les portraits des rois assyro-chaldeens*, en octavo, París, 1882.

teres y casi nunca individualidad, dando como hipotéticos é ideales tipos de sus pasiones vehementes y rudas, aunque espléndidas. Todos los tipos de reyes pueden reducirse á dos ó tres, y así se asemejan las otras figuras, siendo imposible señalarlas por rasgos de detalle y fisonomía personal. Son, como se ha

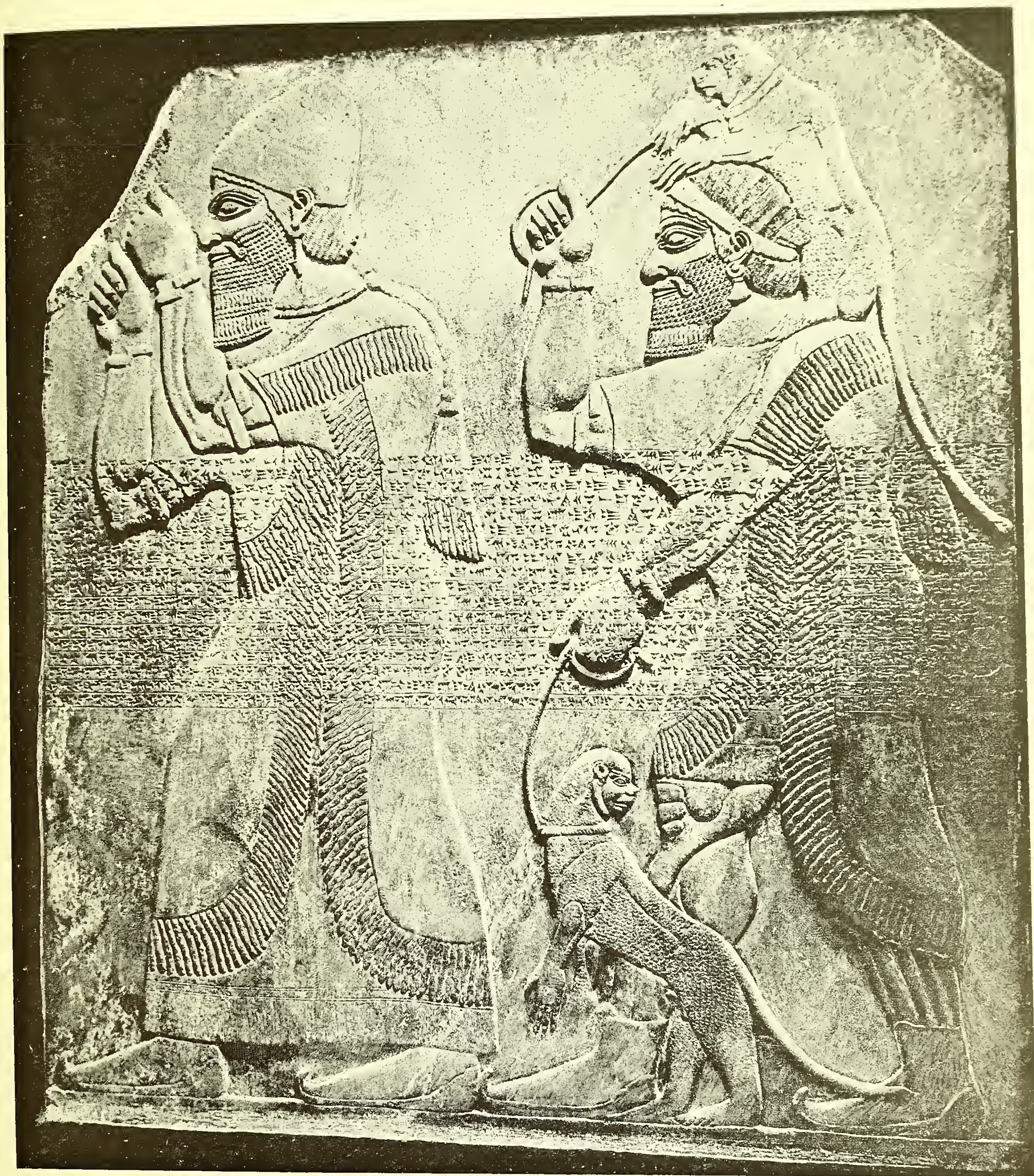


Fig. 65. – Relieve representando á los príncipes de países sometidos llevando sus ofrendas ó tributos al rey Assurbanipal (de fotografía)

dicho muy bien, la representación corpórea del concepto de rey, de magnate, de eunuco, de sacerdote, de soldado, etc., pudiendo sin sus inscripciones dar idea general de su característico prototipo, no de tal ó cual individualidad, y figurar lo mismo en el palacio antiguo de Nimrud que en el más moderno de Sargón. Sabíanse de un rey las hazañas, mas no se veía la figura. En esta parte era también el arte asirio arte de lo convencional. No fué, pues, representativo de individualidades históricas, y por lo tanto de

retratos, sino de tipos ó prototipos y de caracteres generales. Con ello parece haberse conformado, por causas desconocidas, el ingenio de los artífices, las exigencias de los monarcas y el deseo de sus súbditos. Un espíritu poco fino, afectado, suntuoso, aficionado al adorno sin elegancia, se trasluce en las figuras y sobre todo en las cabezas. Algo común, vulgar y rústico nos las presenta poco simpáticas, reconociéndose en esto también sus hombres y adivinándose su cultura, su creencia y el materialismo de sus aficiones. Las figuras de extranjeros, prisioneros ó tributarios, son las que se dan á conocer por su condición excepcional, y están hechas con marcada intención imitativa, con rasgos de fisonomía distintivos de su patria y con expresión diversa de las demás figuras. Tales son, entre otras, las de los pobres judíos (1), con quienes tanto se encarnizaron (relieves de Londres), y las de los portadores de ofrendas (como en las figuras 50 á 52 y 65). Tipos groseros son también éstos y de una vulgaridad tan acentuada como expresiva, que revela su condición de vencidos y su situación humillante.

Al par que fisonomía característica, falta en los relieves de Nínive representación de las pasiones. Las caras no ríen ni lloran, no expresan amor ni odio, no gozan ni sienten pena: están siempre como insensibles, imperturbables, inmutables, severas, como si tuviesen el alma dormida. Otra variedad expresiva hubiera exigido más inteligencia y estudio, y un trabajo perspicaz á que no estaban acostumbrados los escultores asirios. Hubiera exigido, además, mayor espacio de tiempo para esculpir que el empleado en la labor de los relieves palaciales, y ni el material lo requería ni lo entendía el vulgo, ni lo exigía la costumbre ni lo utilizaba el arte. Bastaba la generalidad de las pasiones, como la generalidad de los caracteres. Suplían el gesto, los brazos y manos lo que no decía la fisonomía: las manos, sobre todo, tenían un lenguaje convencional y sentido gráfico admitido. Ante la boca expresaban saludo respetuoso; en la cabeza, luto, tristeza, dolor vivo (cautivos de Damasco) (?); levantadas, como para parar un golpe, ruego de conmiseración (perseguidos, vencidos y heridos); á la altura del hombro ó del cuello, para llamar ó pedir; la izquierda levantada ó dirigida hacia atrás, dirección y guía (directores de cautivos, etc.); presentando un objeto dirigido hacia adelante, consideración respetuosa en los inferiores, superioridad en los reyes, elevación de categoría y carácter divino en los dioses. Los monarcas levantaban la mano derecha haciendo indicación con el índice (fig. 32) en momentos de solemnidad, y la extendían en actitud de bendecir para dar prueba de autoridad y poder. Las dos palmas á la altura del rostro indicaban oración, y también juntas y elevadas, ruego, súplica, humillación, plegaria, acto de fervor religioso; se retratan los cautivos con los brazos caídos, las manos bajas y juntas, indicando rendimiento temeroso y súplica de conmiseración ante el soberano señor, que era dueño de su existencia (puertas de Balawat). En todas partes hay figuras con las manos cruzadas de través (*Sargón y su visir*, Louvre), ó una encima de otra por sobre la muñeca, como en actitud ceremoniosa, en acto solemne, ó de sumisión y acatamiento á los reyes y á los dioses; sólo ante ellos ó cuando forman los súbditos parte de un cortejo real, se ven las manos colocadas de este modo: así lo están en un relieve de Tel-lho. Son los principales ademanes de significado común adoptados por la plástica.

Empero, aun teniendo en cuenta la generalidad de los caracteres y expresión, tienen las facciones marcada acentuación, aunque no siempre feliz, y demuestran deseo de reflejar intensamente la pasión y la vida. En los eunucos y en los toros alados de Khorsabad hay maestría en esta parte. El dibujo es enérgico y muy vigoroso, verdadero donde no es exagerado, fiel hasta en lo más real de la vida, al par de visibles incorrecciones y de habituales descuidos; el modelado, lleno y varonil, forma vigorosos planos, y uno y otro ofrecen muchas curvas y líneas y relieves redondeados.

Pueblo de mercaderes viajantes y de soldados, que recorrían sin cesar distintos países, por demás aficionados á la caza y que por estas circunstancias estaban en continua relación con la naturaleza, debían

(1) Relieves del Museo Británico hallados en el palacio de Senaquerib (Kuyundjik)

presentar en su arte el recuerdo de las impresiones producidas por esa misma naturaleza (fig. 63). Los árboles y las plantas, los montes y los ríos, los valles amenos y las colinas variadas, los jardines umbrosos, cubiertos de pámpanos y flores, los sitios pintorescos poblados de aves y de caza, los ríos habitados por raros y brillantes peces, les eran agradables. Los príncipes y los artistas que frecuentaban sitios y países, sentían la impresión varia y grata propia de la escultura pictórica, aunque no sintieran idealmente su encanto. En esto eran comparables á otros pueblos que se estudiarán después, chinos, japoneses é indios. La época de Assurbanipal, en el arte, complicó los asuntos, y el relieve aspiró al efecto; fué el período en que aparecieron los fondos de paisaje en torno de las escenas. Estas no presentan inspiración ni son fruto de un sentimiento fino de la naturaleza, ni siquiera copia ó imitación de sus cuadros y objetos; dan sólo de ella un remedo ó recuerdo lejano, uno como signo natural imitativo, en que hay mucho de convencional. Los árboles y vegetación ofrecen raras y evidentes pruebas. Las palmeras, siempre redondas y vistas de frente, parecen abanicos, como los plumeros que agitaban los eunucos; los pinos aislados de los montes asemejan también plumeros ó penachos; los árboles frutales figuran, con múltiples ramas, como injertos de los enramados cuernos de ágiles venados; los pámpanos ondulaban en una sola línea como guirnaldas de ornato, y las plantas y arbustos adquirían un vigor característico y desarrollo que permite contar las múltiples adherencias de sus numerosos brazos. Son como indicaciones de botánico con intención imitativa, pero con una sencillez notable que tiene algo de signo jeroglífico y de infantil ingenuidad. La comparación con el paisaje de los egipcios, chinos é indios, hace ver el paisaje ninivita como su hermano gemelo, nacido de un mismo sentido y de la misma inhabilidad. Es típico, sin embargo, en su pristina sencillez y tiene mucho interés histórico al par de su concepto artístico. Los pájaros se posan en esos árboles y penden de sus ramas los gruesos frutos con un sentimiento inocente, agraciado y natural compañero del que se ha señalado en las otras representaciones de irracionales. La comparación con el arte del extremo de Asia es posible en muchos cuadros, habiendo en algunos tal semejanza que la naturaleza toda, los montes, hombres y árboles, llegan á confundirse: eran en el Japón asirios y en Asiria japoneses (1). En las representaciones de ríos la impericia é inhabilidad son más visibles todavía, convirtiéndose el agua en signo convencional, siendo los peces mayores que los hombres y de igual medida que los buques. En los bosques se esculpieron pájaros del tamaño de los árboles, ó cuando menos del de los cazadores; en el campo de batalla los buitres toman las proporciones de los caballos, y en todas partes parece que el escultor no tuvo más intento que el de trazar los objetos como signos aritméticos que el espectador contaba.

Aquí, como en el arte egipcio, las faltas de perspectiva, las irregularidades y desproporciones, la situación y amontonamiento de los personajes, el tamaño extraordinario de los héroes comparado con el de las otras figuras, la confusión de los episodios, la carencia absoluta de noción del espacio y de la colocación de las figuras (pág. 20), todo da á comprender que unos mismos puntos de vista erróneos guiaban al dibujante y escultor en la distribución de sus cuadros. El trazo y la silueta, los rasgos lineales de la vida, las indicaciones del movimiento son, empero, en Asiria menos discretos, expresivos y característicos, más pesados y más vulgares que en el contorno intencionado y *movido* del sintético relieve egipcio. Más atinado estaba en el acomodamiento de muebles y objetos suntuarios á los espacios y fondos en los relieves más modernos, con objeto de ornarlos y enriquecerlos y de darles sello histórico, realidad y vario efecto.

La técnica y procedimiento ofrecen en el arte asirio caracteres tradicionales; el relieve de las grandes masas varía en los planos distintos y hasta en una misma figura desde lo más redondo y saliente hasta

(1) Bajo relieve de Nimrud (Museo Británico): *El ejército asirio en país montuoso;* otro: *Caza del ciervo* (relieve de Khorsabad), según Place.

lo menos visible. El procedimiento es siempre fino, limado y entretenido, nunca de desbaste y suelto como en la escultura de efecto; siempre redondeado y muelle, nunca por masas y planos, pareciendo en estas obras más bien pulimento de una industria que modelado de arte y técnica escultural. La distribución de espacios tiene también un carácter tradicional con antiquísima historia, pudiendo por ello parangonarse, á pesar de los adelantos del tiempo, los relieves más antiguos con los de más reciente fecha y los músicos semitas de la época de Gudia (fig. 40) con los diversos *registros* del obelisco de Salmanasar (figuras 50 á 52): vese en todas partes la huella tradicional permanente, que en la distribución de espacios, por inveterado gusto, comprensión del relieve, afición á lo acentuado, claridad en el detalle é importancia casi igual de las partes y el conjunto, se presenta marcadísima.

Afición extraordinaria al detalle es también cualidad típica de esta escultura. En lo colosal y en lo pequeño se ve igualmente que privaba en ella más lo nimio que el trazo ó la masa, pudiendo llamársele escultura de detalle. Los trajes, los bordados, adornos, borlas y franjas; el pelo, barba, plumas, joyas y estrellas; los músculos, nervios, tendones, venas, todo está minuciosamente indicado con artificio y prodigalidad de cincel en el hombre y en el animal. El hombre es menos estudiado ó más descuidado que su traje; éste no tiene plegado ni aun en indicación, por ser los vestidos ajustados, y en tanto extremo, que ciñen y aprisionan las carnes. Los trajes largos trazan la silueta de las figuras muy cortas.

No existe verdadera belleza en esta escultura, y menos aún posee espiritualidad y brillo ideal. La verdad rige inexorable, adusta, sensual y grosera, llevada á la exageración, que hacía esculpir figuras empaladas y prisioneros despellejados con el mismo gozo con que entregaba los héroes vencidos y los infelices prisioneros á la cuchilla del verdugo para escuchar sus ayes y contemplar su agonía cruel entre horribles torturas. Era el realismo, que no podía producir en el arte figuras heroicas ni bellas, arrogantes ó esbeltas, á pesar de todo el esfuerzo material, de la pompa y el lujo de sus aficiones; que no tomaba vuelo de fantasía ni riqueza imaginativa. Cuando este arte intentó crear algo ideal, saliéndose de la antigua y originaria senda, produjo figuras como el león decorativo adjunto (fig. 66), de un convencionalismo vulgar.

En la escultura asiria se observan dos períodos muy parecidos, pero con rasgos distintos. El uno, el más antiguo (del siglo XIII al X antes de J.C.), está caracterizado por las representaciones de Bavián, Malthaijah y de Nimrud, colosales unas, naturales otras, y todas esbeltas, estudiadas, verdaderas y dispuestas por planos; el segundo período, del siglo VII al VI, floreció en Kuyundjik y Khorsabad, con proporciones cortas y menos grandiosidad á la vez que con más detalles.

Para poner de relieve los caracteres comunes á todos los períodos, hay que comparar la escultura egipcia con la escultura asiria. Un contraste muy marcado se ofrece entre las dos, á pesar de los puntos de relación que se han supuesto entre las esfinges y los toros alados, las escenas de guerra y reales de uno y otro pueblo, la manera de ejecutar ciertas partes y detalles, las flores y ornatos comunes, por todo lo cual se ha llegado á decir que la escultura asiria fué hija de la egipcia.



Fig. 66. – León decorativo (de fotografía)

La primera presenta el material blando, el relieve muy alto con formas ampulosas, muchísimos detalles, tendencia á lo pintoresco, efectos rebuscados, proporciones robustas y musculatura exagerada; rigidez del desnudo, tosquedad y adustez de impresiones; pasión por lo feo, lo fantástico chocante con ribetes ridículos, completa falta de distinción, vul-

garidad superlativa y agigantamiento sin grandeza; grosería en el realismo, barbarie y pasión salvaje hasta en los principales héroes, sensualidad sin ilusión, énfasis, fantasmagoría; al paso que la otra fundía el bronce y esculpía con preferencia las piedras calizas y areniscas, piedras durísimas, y era de forma simple, de relieve muy bajo ó hueco, sobria de detalles, arquitectónica de impresión, apegada al contorno sin afectación ni artificio; con su sencillez nativa, natural en el desnudo, esbelta de proporciones, airosa y agraciada; llena de distinción simpática por naturaleza, afecta á lo grandioso, imponente en lo colosal, magnífica en lo severo; que impresionaba sin esfuerzo y ofrecía el cuerpo ajeno á todo barroquismo, prestando á los héroes distinción y hasta caballerosidad y poetizando la realidad con tintas verdaderamente épicas. La escultura asiria ofrece, aparte de otros rasgos naturales (como la dureza de las facciones), poco desnudo en el cuerpo, casi enteramente velado por el envoltorio del traje, por la barba historiada y el cabello con mil detalles; mientras que la egipcia tiene el desnudo como objeto de su estudio y el rostro sin vello ninguno en sus formas juveniles. Bajo otros puntos de vista, es la escultura asiria la escultura del momento y de rápido trabajo, frágil y sin duración, al paso que la egipcia tiene el material por prueba y la eternidad por mira.

PINTURA Y ARTES DECORATIVAS

Consistía la pintura asiria en decoraciones arquitectónicas y coloración de relieves, pudiendo dividirse en coloración monumental de las esculturas y relieves, en pintura sobre pared con un procedimiento al temple y en coloración de azulejos (1).

En la arquitectura era coloración hábil y armoniosa en lo alto de las paredes y bóvedas, que realzaban ornatos de tintas sencillas, suaves y á veces tristes. Los colores privilegiados son el azul, rojo, amarillo, en manchas ó en pequeños detalles. Sus motivos lineales son circulares y de convención, exceptuándose las piñas y lotos y el árbol simbólico y sagrado. Las estrellas y palmetas abundan.

Sobre las esculturas había coloración, para dar realce y relieve á las escenas de partes de éstas, como caballos, armas, collares, trajes, bandas, joyas, parasoles, abanicos, plumas, etc. Los colores eran especialmente, según unos, el azul, rojo, bermellón y en algunas manchas violeta; según otros, azul, rojo y oro. Los desnudos no parecen haber sido coloridos. Las cejas y los ojos son lo único que se halló polícromo en los toros alados. No hay fundamento para concebir pintados todos los relieves.

En algunas salas se pintaban fajas de color (de sesenta centímetros á un metro y diez) que servían de arrimaderos; en otras los relieves suplen esta faja desde los solados.

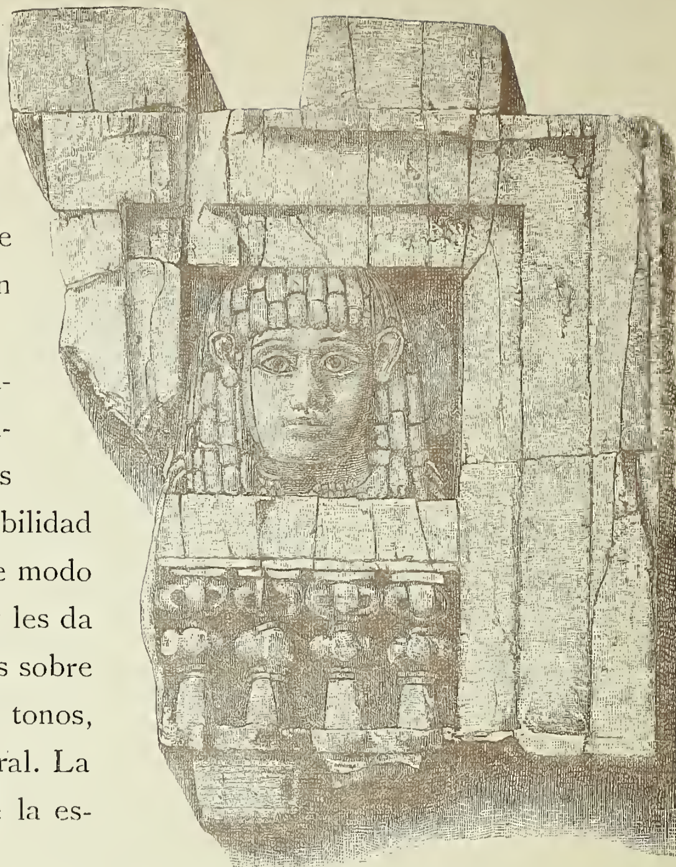
Sobre los relieves créese que se extendían tapices y encima pinturas formando frisos con azulejos, ó pinturas al temple. Estos decorados se creyeron al fresco por algunos, mas no tienen sus condiciones; son de mucha consistencia. Algunas cabezas con contornos negros sobre fondo verde son los únicos restos que quedan. Los trazos están muy marcados, como en algunos dibujos egipcios, acentuados y gruesos. En lo interior tienen las carnes tintas monócromas. En derredor hay filas de palmetas y rosas (dobles en Khorsabad) trazadas formando marco. Era la pintura decorativa de paredes y techos de algunas piezas cubiertas.

En lo interior había ornamentación con azulejos: ladrillos vidriados cubiertos de esmalte, probado y fijado al fuego, armonioso y solidificado, formaban la policromía al aire libre. Sobre las puertas, anchas cenefas de palmas, rosetas y entrelazados, con el centro de un color y el resto de otro, componían fondos polícromos unidos para el realce. El color de los azulejos era verde, naranjo, amarillo, gris y negro.

En algunas piezas se hallan bellas pinturas de estos azulejos. En el harén de Khorsabad, por ejemplo, representaban en un vasto cuadro, de siete metros por doce de largo, en fragmento entero, un león

(1) Véase el tomo I de la *Arquitectura*, págs. 621 á 645.

admirable, un águila pesada y un toro andando, una higuera, de forma y color primitivos, y un arado. El fondo es azul vivo, el amarillo colora las figuras; el negro los contornos, barba y cabellos; el ocre las carnes, el verde las hojas, el blanco los ornatos lineales de encuadramiento y las rosetas. Otra figura de esta clase representa un rey ofreciendo libación, seguido de un eunuco y un soldado.

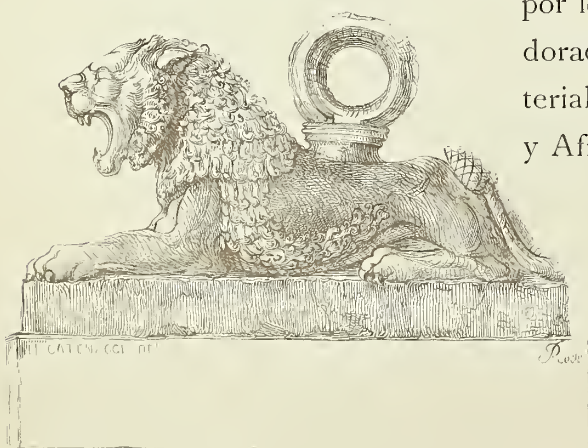

Fig. 67. – Trabajo de talla en marfil, hallado en Nimrud (Museo Británico)

Las proporciones son en estas pinturas menos pesadas, robustas, obesas y convencionales que en las esculturas. El dibujo es el mismo, pero más agraciado. Los detalles abundan sin recargamiento y revelan mucha habilidad en el mecanismo. Las tintas locales están aplicadas de modo que el azul del fondo, por ejemplo, dibuja las formas y les da armonía. El águila de Khorsabad tiene plumas azules sobre amarillo. Los acordes de esta pintura ofrecen brillo de tonos, sobriedad en la distribución del color y armonía general. La segunda cualidad nace de un concepto superior al de la escultura.

El arte decorativo caldeo-asirio tenía especialidades locales, que completaban los productos é industrias extranjeras. Los trabajos en bronces, en acero, en láminas metálicas, en cilindros, ropas y alfombras les eran peculiares. El vidrio, los vasos de arcilla (cerámica), los trabajos en marfil y parte de la joyería eran al parecer en lo artístico obra de artífices y países extranjeros. Los ornatos de la industria artística indígena son rosetas, estrellas, palmas entrelazadas, pequeños lotos, garras de león, pies y cabezas de animales, cuadrúpedos aislados ó en grupos, culebras, toros simbólicos y seres alados, fantásticos motivos todos imitados de su arquitectura.

La producción de cilindros se había creído hasta poco há (como se dijo) industria sólo babilónica. Con quimeras, monstruos, grifos, figuras aladas y caballos; con ornatos é inscripciones, se han hallado por millares en los cimientos de edificios; su trabajo grabado es en hueco *(intaglio)*; muchos atribuídos á los caldeos son asirios. Algunos se han dicho camafeos; mas en realidad no lo son por faltarles el relieve, miden de un centímetro á cinco, su trabajo es tosco, y son gemelos de aquel arte que producía mucho y de prisa. Todo asirio tenía su cilindro (ú objeto parecido) como los babilonios.

El marfil fué trabajado esmeradamente con escenas é imágenes (fig. 67) que recibían esmaltes, azules por lo común, en las sillas y trajes, con inscripciones sobre fondos dorados. Créense egipcios ó fenicios los tallistas de marfil. El material era también extranjero, de las comarcas selváticas de Asia y Africa donde se cazaba el elefante.


Fig. 68. – León de bronce para suspender de un tapiz de puerta

Distinguiéronse por su afición á las obras y piezas en bronce (fig. 68). La composición de este metal en sus productos es de diez partes de cobre por una de estaño, como en el mejor de bronce.

En objetos como campanillas y otros, hay un catorce por ciento de estaño. Calderas, copas, jarros, vasos, por centenares, los muy grandes sobre trípodes; vajillas, platos

y pies de muebles imitando garras de león; toros, cabezas grotescas; estrellas, aros, listones y molduras, quizás adornos de carros, forman preciosas colecciones del Museo Británico. Una copa de bronce con escarabeos y esfinges en el fondo (fig. 69) se cree (como otras varias) obra de influencia ú origen egipcio. Esta decoración es original, pues los escarabeos están posados en flores de loto y las esfinges son galgos alados que llevan el gorro regio de los antiguos faraones (1). Se han hallado pies de marfil para tronos, con láminas de bronce; también láminas ornamentadas para cubrir columnas de madera. Como piezas notables en metal deben mentarse las láminas de bronce que cubrían á trechos las hojas de puerta del palacio de Salmanasar III en Balawat (Museo Británico), y que con un trabajo repujado admirable representan las expediciones de este soberano; otros relieves con soldados; platos artísticos en forma de *páteras*, de ornamentación elegante y variada y con preciosas incrustaciones de plata y oro; fragmentos de escenas militares esculturadas, de muebles, piezas movibles con figuras, idolillos primorosos, y entre todas, la admirable placa representando *el infierno asirio*, sostenida por un monstruo alado, donde con formas fantásticas é imágenes que parecen de arte románico, se representan astros y elementos, genios y animales extraños que procreaba, como el averno, la atemorizada fantasía.


Fig. 69. – Copa de bronce con escarabeos y esfinges en el fondo

El acero fué usado ya por los asirios cuando no lo empleaban los egipcios ni los griegos, y también el hierro en abundancia. Instrumentos sinnúmero de este metal de timbre sonoro están terminados por puntas de acero.

Las armas con empuñaduras figurando animales, y de hoja templada, como predecesoras de las de Damasco, eran propias de aquel pueblo militar, uno de cuyos ideales era la fuerza y la lucha. Los cascos con cimera y cola fueron también obra suya.

Su joyería es notable y robusta, con motivos peculiares, como rosetas, estrellas y flora simbólica. Eran de oro superior fenicio ó asiático, del Pactolo, Tasos, Tracia, Quersoneso, Táuride, etc., y se empleó como realce de la pedrería. Los pendientes, collares y brazaletes debían abundar; fueron signo de realeza en los hombres y en los dioses. Figuraban cruces, pendoloques en cruz y con cabeza de clavo. Usaron también rosas metálicas como adorno para la frente. Los brazaletes ceñían doblemente las muñecas y los brazos. Las gargantillas y diademas tienen los mismos motivos de ornato. Formas y motivos egipcios ó fenicios eran comunes en esta joyería.

Importante fué la industria arcillera, productiva de relieves estampados por un procedimiento mecánico y que vimos usado ya en Caldea. El mismo mecanismo debía emplearse en la decoración ornamental hallada por Loftus en Wurka y como parte del templo de Wulvus, obra anterior en unos 1400 años á las encontradas en Nínive. Sobre extensa placa de barro húmedo de algunos metros, se aplicaban moldes huecos para obtener relieves á la manera de un vaciado, que era á la vez impresión. Cortábanse luego las placas en formas cuadrangulares, marcábanse con puntos de colocación sus pinturas; barnizábanse y coloríanse con una ó varias tintas; llevábanse al fuego, secábanse y endurecíanse á calor lento, y se obtenían por este medio piezas esmaltadas y vidriadas que se aplicaban al aire libre ó á cubierto, como relie-

(1) Esfinges de igual clase reprodujo Prisse d'Avennes en una de sus láminas de arte egipcio, titulada: *Types de Sphinx*.

ves decorativos y luminosas cenefas ornamentales (1). Constituía por una parte obra monumental escultórica y por otra la más importante porción de la pintura de edificios, que anteriormente se ha indicado, y á la vez producía dos industrias principalísimas de muy general aplicación.

Trabajo igualmente importante era la industria imaginera de figurillas, amuletos, ídolos y símbolos en barro. Continuadora de la caldea, producía tipos como la diosa madre amamantando á su hijo; Istar con las manos bajo el seno (signo de fecundidad), é Isdubar, viejo barbudo y con bucles. El rostro y las formas son, empero, más modernos y de más soltura escultural. Con mayor arte en los últimos tiempos, imitativo de las obras de Egipto y Grecia, producía mascarones, monstruos y porciones decorativas de notable trabajo y á veces de singular belleza. Están muchos coloridos, y también vidriados con tintas vivas y agradables (verdes y azules sobre todo), que les dan notable realce y á veces singular brillo y atractivo. El carácter dominante en estos productos industriales es de gusto imitativo realista, compañero del de las otras esculturas, y de un fantástico acentuado en las representaciones míticas. Algunas figuras asiro-babilónicas de la segunda época no presentan relieve más que por una cara. Transmitidas á la época de predominio persa, adquirieron coloración aún más viva y rasgos esculturales más modernos.

La cerámica de los vasos debía ser grosera, aunque abundante; el bronce le quitaba importancia. Los vasos de barro tienen á veces abrazaderas y argollas de metal. En la época asiria mejoró su técnica en cierto modo, sin perder su originaria rudeza ni convertirse en industria de lujo; se hizo arcillería más vistosa, pintada de tintas unidas, amarillas y bistre (con variantes), y realzó la apariencia total con florones y relieves lineales, formando frecuentemente cuadros y ajedrezados geométricos. El vidrio, escasísimo sin duda, apenas deja nada que estudiar. Los pocos ejemplares de esta industria parecen ser extranjeros.

Más importantes eran los tejidos de lana que bordaban y las alfombras que fabricaban los babilonios y las brillantes telas de seda de los asirios. En estas obras tuvieron justa fama así por la bondad de la materia y la mano de obra como por sus caprichosos y fantásticos motivos y magnífica coloración, que más de una vez debió servir de modelo en las decoraciones de las paredes y de sus bonitos azulejos. Los trajes deslumbraban: tenían magnificencia, mas no belleza. Sus adornos de pasamanería eran fruto de muy adelantada industria.

Las industrias de cueros labrados, del sillero y guarnicionero, productoras de preciosos y complicados arneses, con orlas y embutidos, con bordados en seda y cabos y hebillas metálicas; las aplicaciones varias sobre armazones de madera para diversas construcciones; los trabajos en maderas finas y de talla, y la arquitectónica labor de escultura en diferentes piedras, ora de simple hojarasca, ora con imaginería, formaron otras tantas industrias que, á veces con la cooperación de extranjeros, dieron antigua y justa fama al arte industrial de Mesopotamia (2).

En conclusión, el arte caldeo-asirio nos aparece como la obra de un pueblo rico, fastuoso, exuberante, pero sin grandeza; fuerte, enérgico, poderoso, dominador, pero sin majestad, que esclavizaba como á los hombres las formas y el ingenio al aparato y al artificio, y buscaba en las obras, no las fruiciones delicadas de lo bello ni los estímulos de la creencia ni del patriotismo, sino los medios de adulación y el pasajero halago de un despotismo materialista y avasallador.

---

(1) Se vidriaron siempre con un barniz esmaltado y producían el efecto de verdaderos relieves. Véase nuestra lámina colorida: *Fragmentos asirios coloridos*, *Arquitectura*, págs. 628 á 635 y 638.

(2) *Arquitectura*, págs. 593, 596 y 604 á 609, capiteles y basas. Véanse como complementos *Arquitectura*, págs. 640 á 643; como de diferentes objetos industriales, de ornato, etc , págs. 644 á 646, 650 y 651, 666 y 667 y 669.

PUEBLOS ASIÁTICOS CON OBRAS DE INFLUENCIA EXTRANJERA

MEDIA Y PERSIA

715 á 331 antes de J.C.

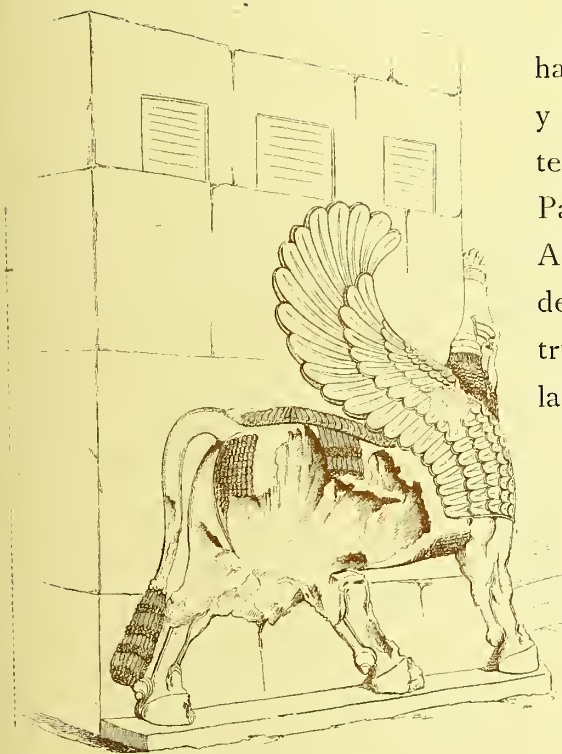


Fig. 70 – Toro alado de Persépolis (forma modificada)

Herederos de las formas de arte babilónico y asirio parecen haber sido varios pueblos de raza ariana, especialmente la Media y la Persia. Ecbatana, capital de la primera, tenía ya en 715 antes de la era vulgar construcciones que merecen recuerdo; Susa, Pasagarda y Persépolis tuvieron de 560 á 331 preponderancia en Asiria y Babilonia, y produjeron fábricas decoradas con esculturas de que parece haberse encontrado los restos en imponentes construcciones regias. La Media y la Persia debieron heredar en parte las formas, conceptos y motivos de construcción de los caldeos y asirios; los monumentos piramidales de los primeros y de los últimos, el espíritu y formas constructoras de palacios. Los recuerdos de los antiguos y los restos arquitectónicos hallados lo confirman en parte, y las obras de escultura y decoración lo ponen aún más de manifiesto, pues existen datos y obras para la comparación, datos que faltan á la arquitectura, tan en ruinas en Asiria y tan pocas y confusas en el antiguo territorio caldeo. Entre la Media y la Persia debió haber muchísimos puntos de comparación, algunos de los cuales son aún visibles. El arte persa ofrece la última etapa del arte asirio.

Con Ciro nació y se extendió la preponderancia del imperio persa, conquistando los países de los que antes fueron sus dominadores, Caldea, Asiria, Media y el Asia griega hasta los tres mares de Occidente, el de Arabia y el golfo Pérsico, y más allá de la sierra montuosa de Elam á Oriente hasta las líneas extremas del Ararat y las comarcas del Indo; con Darío se llevaron las armas á los confines de Egipto formando veinte satrapías y se rebasaron los límites del Ural, hasta tocar á las comarcas escitas y mogoles; con Darío, hijo de Hystaspe, se creció el imperio descendiendo entonces por la península india. Las relaciones con unos y otros países y las continuadas etapas de su preponderancia marcan los períodos del Asia persa con el de las sucesivas influencias que con las conquistas iba adquiriendo.

En la época del *gran rey* (1) y subsiguiente fueron, pues, los pueblos caldeo-asirio y griego-asiático los

(1) Así llama Herodoto á Ciro y le llamaron los persas.

que dieron al arte persa modelos que imitar con sus artistas y artífices. De Cambises en adelante, el influjo de Egipto se hizo sentir en las obras coetáneas. Pasagarda tiene los recuerdos de la primera época; Susa y Persépolis, con suntuosas ruinas, guardan las memorias de la segunda influencia: allí lo fantástico exuberante asirio se mezcla con lo agraciado griego; aquí los rasgos de estos pueblos se unen á las formas egipcias con caracteres peculiares de las comarcas del Nilo; y en unas y otras partes, las esculturas decorativas, las pinturas, la arquitectura y la ornamentación ofrecen vivos reflejos de la acción combinada de influencias extranjeras.

La comarca que en su origen ocupaban los medos y persas, en que residieron sus soberanos y donde se hallan los restos monumentales de sus palacios con los de sus florecientes artes, es la comprendida entre el mar Caspio y el golfo Pérsico, y especialmente las regiones montuosas vecinas de este último. El antiguo valle de Polvar y los modernos pueblos de Hamadán y Chiraz, con la llanura de Mardash y los sitios de Tacke-Djemschid y Naksch-i-Rustam, guardan obras de las construcciones de Persépolis, y en la vía de Ispahán á Chiraz conservan las ruinas de Madre-Soleimán y de Mesched-Murgab las más antiguas de Pasagarda. En Schus, donde existió la antigua Susa, quedan también curiosos restos. Dos Ecbatanas se señalan, que son: una la capital de los medos y otra de preponderancia persa. Esta era la moderna Hamadán; aquélla se hallaba en el corazón de la Susiana, que linda con la región asiria próxima á la ciudad de Susa.

Fué un país importante y rico el medo-persa y de abundante producción. Su feracidad debía contribuir también á su riqueza, y la naturaleza, espléndida, á erigir en los dos países ciudades importantes y palacios deslumbradores ó suntuosos. Las creencias, en cambio, no eran allí favorables al arte. Un culto astronómico y natural en la forma plástica, como en otros pueblos, espiritual en el fondo, que no tenía imágenes que producir, sólo permitió á los escultores concebir formas de conceptos simbólicos, decoración de la arquitectura. Las dos tendencias opuestas del bien y del mal, representadas por *Ormuz* (Ahura-Mazda), *la luz*, y *Ahrimán* (Agra-Mainyus), *las tinieblas*, que pueblan el universo mundo; por el bien, que no tiene principio ni fin y que quedará vencedor de su dañino enemigo, y por el fuego, su símbolo material, no permitía tampoco al arte más que la creación de símbolos representativos de conceptos ideológicos. Estas y otras ideas, emanadas del mismo orden, que presentan la vida como una incesante lucha moral y física en que el hombre prueba todo su vigor y tiene por mira la inmortalidad del alma; fruto de lucha y abnegación, de sacrificios y triunfos, dan clara idea de las tendencias espirituales de aquella civilización y de la alta filosofía de la religión y culto conocidos por Mazdeismo ó ciencia y culto de la suprema luz, cuyo fundador fué Zoroastro (siglo 26.° antes de J.C.). Era una religión sin imágenes, de símbolos, alegorías y representaciones simbólicas (figs. 70, 71, 72, 73, 74 y 78). La escultura se redujo, pues, casi exclusivamente á ellos y á las escenas importantes de la vida real contemporánea.

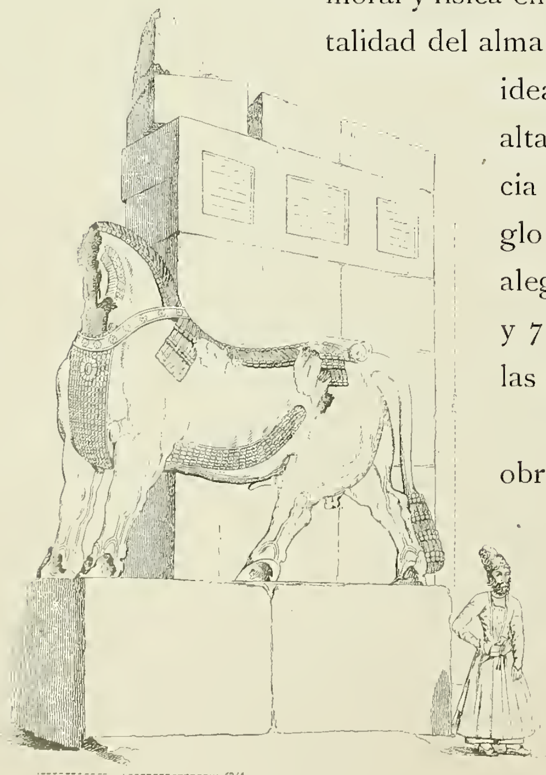


Fig. 71. – Toro colosal de Persépolis, sin alas

El arte de edificar palacios y sepulturas reales reemplazó por obra suya al arte de erigir templos y seres de adoración que dió tanto prestigio á las artes plásticas de otros muchos pueblos antiguos: era el persa por lo que hoy nos queda un arte puramente regio. Los monarcas eran espléndidos en construir, magníficos en sus obras, menos enfáticos que sus predecesores babilonios y asirios, impertérritos soldados, rodeados de capitanes y de artistas, que hacían paso á sus glorias y las legaban á la posteridad en relieves y esculturas. El crecimiento del

poder y aspiraciones regias están vivamente marcados en el aparato y lujo de las suntuosas moradas. Apegados los soberanos á la grandeza, no había para ellos nada bastante aparatoso á que no aspiraran. Su fama de espléndidos hallaba entonces imitadores en los más civilizados pueblos. Alejandro, dominador de la Persia, hacía uno de sus títulos el ocupar el trono y los alcázares de los Ciro y de Darío.

De la Media dejaron los antiguos el recuerdo de la ciudadela erigida en Ecbatana por Djoces sobre una altura á manera de terraza. Formaba un alcázar cercado de siete murallas concéntricas que dominaban la una á la otra en toda la alzada de sus almenas. Las siete murallas eran pintadas de otros tantos colores, símbolos de siete divinidades celestes, á la manera babilónica. El orden de sus colores era: el blanco, negro, púrpura (ó carmín), azul, rojo (ó verde), plata y oro; revestimiento, sin duda, de ladrillos pintados y barnizados á la manera que los de Nínive. En el centro y parte alta había el palacio y el templo de Anahid. Las vigas y techos del palacio estaban cubiertos de láminas de metales preciosos, y las tejas, según se cuenta, eran de maciza plata (1). Antígono y Seleuco Nicator saquearon sus láminas, y en el año 210 de nuestra era las riquezas de este alcázar produjeron cuatro mil talentos (veintidós millones de francos) en moneda sonante. Al arte caldeo se atribuyen algunas de las formas de los edificios, que el arte persa debió modificar.

Djoces, figura importante de la historia, el verdadero fundador de Ecbatana, representa en el arte el continuador de la civilización asiática en una de sus regiones. La Media no tenía hasta entonces sin duda ningún arte importante característico de familia. Si algo propio tenía era un arte modesto, doméstico y popular, puramente utilitario, tan propio de un pueblo sencillo como el arte primitivo y común de todo pueblo. No dejó forma ninguna de más antiguo tiempo ni se tiene noticia de ella que pudiera diferenciarse de las coetáneas y vecinas. Todo lo que se sabe y lo poco que ha quedado es igual ó semejante al arte de Caldea y Asiria. Lo que Herodoto recuerda de la ciudadela de Ecbatana, nos demuestra claramente cuánta era esa relación en ideas y forma plástica.

La Persia ha dejado con los restos de sus ciudades importantes algunas noticias históricas, aunque no muy detalladas por los viajeros y otros autores antiguos, é inscripciones curiosísimas trazadas en las piedras por los mismos constructores. Susa, Pasagarda y Persépolis son las únicas ciudades de estos restos y noticias. La plástica sobre todo tiene allí su casi único centro de las importantes obras que aún se pueden estudiar. Allí se descubre en realidad la última forma modificada del arte mesopotámico y el postrer aspecto de su escultura.

El período de aquel arte fué, como el de su poder, de cortísima duración; tan de improviso aparecido como extinguido súbitamente, duró sólo doscientos treinta años, de Ciro á Darío Codomano. Los reyes griegos que les sucedieron y los sasánidas posteriores conservaron las tradiciones de la arquitectura y estatuaria, pero con modificaciones capitales (fig. 75). Ciro en 560 y Cambises (525) erigieron, según parece, y embellecieron á Pa-

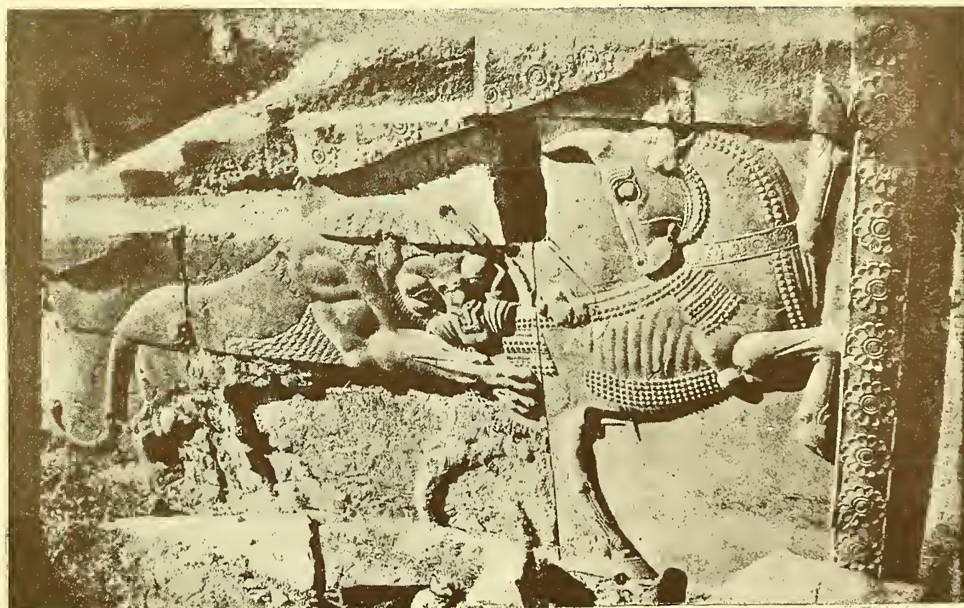


Fig. 72. – Lucha del león y el unicornio (relieve de una escalinata de Persépolis)

(1) Polibio hace estas curiosas indicaciones. Las maderas empleadas eran el ciprés y el cedro.



Fig. 73. – Soberano dando muerte á un monstruo simbólico (Persépolis)

sagarda; Darío (521) y Jerjes (485) edificaron admirables palacios en Persépolis y en Susa; Artajerjes Mnemón (405) reparó aquellas maravillas de Jerjes y de Darío, que los triunfos de Alejandro Magno (331) debieron arrasar en gran parte tras la conquista del imperio persa. Aun más terribles sus varios sucesores comenzaron, sin duda, la obra de destrucción que las luchas, las invasiones y el tiempo han continuado.

Pasagarda, la más antigua residencia de la corte persa, que según algunos le dió el nombre, dejó más fama que obras. De su preponderancia sólo quedan vastos cimientos de una considerable ciudad (1), una plataforma con fragmentos de las paredes de un templo ó altar al fuego y una sola columna de pie, sin capitel ni basa: es todo lo que resta de sus edificaciones. La pared es de bellísima cantería, con robustas y rectangulares piedras en planos salientes.

No lejos de estos despojos se halla en el mismo territorio (de Murgab-Chiraz), al Sur del llano de Mardash, la importante tumba de Ciro, con seis altos y cámaras, formando un edificio con frontón, obra todo de pulidas piedras de mármol. Es de sobre 529 años antes de Jesucristo.

Sobre Pasagarda estaba Persépolis, vasta y rica ciudad de Darío y Jerjes, extendida en doce leguas á la redonda y con anchura de cuatro leguas. Ciudad religiosa á la vez que metrópoli del imperio persa, parece se construyó durante tres años, haciéndola la más magnífica y poderosa de las residencias persas. En la antigüedad se elogia su ciudadela ó palacio, con triples murallas con almenas de diez y seis codos de altura la primera (veinticuatro pies), de treinta y dos la segunda y de sesenta la tercera. Una empalizada cubierta de bronce rodeaba el mayor de los recintos, y puertas de bronce lo cerraban.

Las ruinas que hoy se creen ser las de ese alcázar están en la llanura de Merdash á doce leguas de Chiraz, en el Farsistán (2).

Varias sepulturas abiertas en profundos espacios, á ciento treinta metros del palacio de Persépolis, ofrecen una de las formas de decoración de fachadas peculiares á los persas en el sitio llamado Naksch-i-Rustam.

Una de ellas, tumba de Darío, presenta la fachada sobre un plano rebajado por el frente en línea vertical. Encima cuatro columnas, con basa y capitel con doble cabeza y tronco de unicornio, forman un pórtico. Aparentan sostener las columnas arquitrabe y medallones. Otro cuerpo superior cuadrangular figura como un basamento terminado con pilares con garras de león en su cuarto inferior y por unicornios en la superior, encima del que está el monarca sobre un pedestal y ante un altar adorando el *Ferchuer*.

En Susa, donde se edificó Chus, hay vestigios de un palacio parecido en disposición y forma al Tchilminar. No quedan de ello más que cimientos, fragmentos de columnas, capiteles parecidos á los

(1) Estas ruinas se llaman hoy *Takkté*, *Madre-Soleimán* ó *Meshhed-i-Mader-i-Suleimán* (trono de la madre de Salomón). Es original la relación lingüística del vocablo, como lo son las históricas y tradicionales.

(2) Son los magníficos restos de palacios llamados por los naturales *Tchihilminar* (las cuarenta columnas) ó *Takkte Djems hid* (trono de Djem-hid). Allí han reconocido los viajeros modernos las ruinas de varios palacios que debieron ser á cual más magnífico.

de Persépolis, aunque más ricos de adorno, é inscripciones donde se recuerda que Darío y Jerjes lo edificaron y que Artajerjes lo restauró. Allí se dice que tuvo lugar la escena del libro de Esther.

Vivían en Media y Persia pueblos enteramente distintos de los semitas de Asiria, de los turanios de Babilonia, de los cuchitas de Egipto; raza que no tenía ninguno de los extremos de aquéllas, ni de su sello marcadísimo, gigantesco ó enfático y caracterizado gusto, ni tampoco de su rigidez ó grandeza; manteníase en un término medio entre ellos, con un carácter peculiar conciliador aparente y ecléctico cosmopolita, que se asimilaba lo externo de todas partes é importaba lo notable de los pueblos de más viso y lo fundía con unidad en conjuntos armoniosos, dándoles formas simpáticas y proporciones humanas de viviente realidad. Los griegos son en la historia el prototipo de esta raza, y los indios de acción gigante sus seculares antepasados. Su apego á lo claro, lo neto, á lo que entretiene y ocupa, á lo que atrae y cautiva, á lo simpático sin asombro, á lo que deleita sin fatiga, á lo que impone sin opresión, á lo que expresa acorde armónico, á lo real con belleza, á lo que se reproduce sin cansancio y se repite sin monotonía, y que hasta sin presentarse nuevo asemeja distinto y tiene el don de ocupar siempre y constantemente, está representado por esta raza, que tuvo en Atenas su ideal y en el Iram sus representantes entre turanios y semitas.



Fig. 74. – Símbolo protector de los soberanos persas

Los arianos del centro de Asia no parecen haber tenido un arte peculiar suyo ni haber aspirado á tenerlo. Sea por falta de condiciones de tiempo, sea por tradicional dominio del más fuerte, sea por falta de hábitos artísticos, sea por haber nacido de improviso al prestigio de gran nación, sea por estar constantemente supeditados á la imitación de otros, sea por poca fijeza de juicio estético ó por aficiones de continuo mudables á las obras de los pueblos conquistados y sentir con versátil prurito atractivo fascinador por las formas peculiares á los países recorridos y por sus notables monumentos, ó sea en fin porque no había energía é individualidad bastantes para crear un tipo de arte; sea por condiciones locales ó por influjo externo, es lo cierto que los pueblos medo y persa sólo han dejado el recuerdo de pueblos imitadores. Los artífices egipcios y los asirios pudieron ser los que moldearon las obras primitivas, y los artistas de Grecia los que dieron forma estable á las artes adelantadas de los monarcas aqueménides.

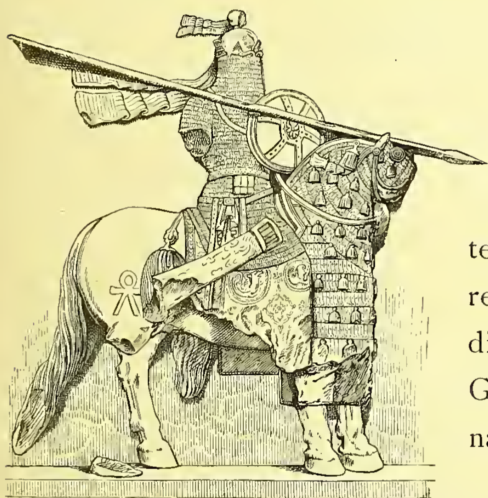


Fig. 75. – Soldado de caballería sasánida (con rasgos de arte más antiguo)

Convertidos de antiguo los medos en émulos de los asirios y caldeos, y siendo la comarca persa una satrapía meda hasta la época de Ciro, no es natural que tuvieran arte peculiar.suyo ni que al aparecer con esplendor fuera su arte más que advenedizo, como lo eran sus monarcas y hasta su mismo poderío. Un arte no se improvisa como se improvisa un reinado ó se impone una dinastía, y era lógico y necesario que al nacer su predominio sin originalidad artística, buscaran en la imitación las formas constructivas y el tipo de imaginería de los edificios reales. Para un reino improvisado con fausto artístico espléndido, fué preciso recurrir á ese arte improvisado, á la importación constante de lo mejor de allende, á artífices

mercenarios y á la inteligente tropa de millares de cautivos, convertidos en maestros de sus mismos dominadores.

Para erigir edificios, satisfacción de los Ciro y de los Darío, y decorarlos de esculturas, se llamaron siempre artistas de los pueblos vecinos. Los nombres de estos artistas pudieran figurar inscritos en los anales persas; los de griegos sobre todo, que dejaron marcada huella en los restos que hoy se encuentran (1). El arte persa ofrece así la impresión de un arte extraño disfrazado á la oriental, y la de una bella planta criada en invernadero.

Por lo que se ve y se presume, se viene en conocimiento de que el arte de Ecbatana en los tiempos de Djoces, y el de Pasagarda, Susa y Persépolis en tiempo de los monarcas persas, seguía sirviéndose de formas importadas (2) del arte más fastuoso del Asia (figs. 76 y 77), que levantaba fábricas de ladrillo sobre vastas y orientadas plataformas; tendía toldos y tapices bajo techos y paredes; cubría muros, pilares y columnatas de láminas de metal y hasta de oro purísimo; ornaba capiteles, puertas y pilares de símbolos é imaginería, que daban efecto á las vastas explanadas, base y cerca de las fábricas, haciéndolas preceder de anchurosas escalinatas y grandes puertas, y sólidas torres y fachadas y azoteas, ornadas de luminosos y vidriados azulejos, que unían en una pieza pintura y decoración; que erigía vastísimas salas de justicia y de gala *(apadana)* y las cercaba de piezas regulares, alineadas, altas y umbrosas, de suave luz y grata temperatura; que las decoraba con esculturas simbólicas, imitativas y de efecto, y las cubría de suntuosidad y aparato: arte oriental que tenía su vasto centro desde el Occidente de Asia á las vertientes del Tauro, y se extendía más lejos hasta los pueblos mogoles y los que de Cachemira al Sur ocuparon la península indostánica, las comarcas indo-chinas y las vecinas y grandes islas que van del mar de Okotsk hasta el golfo de Bengala: arte que, como los pueblos donde existió y las civilizaciones á que se ingería, tuvo su color de época, vasto y durable como la extensísima región que por grandes etapas le empleó: arte lleno de suntuosidad en que la imposición de una grandeza es cualidad principal, la impresión de su aparato la condición de efecto, el lujo y la suntuosidad señal de poderío, y la fascinación del color y del brillo luminoso su característico estético.



Fig. 76. – Sello medo (Museo Británico)



Fig. 77. – Sello ó cilindro persa de Darío (Museo Británico)

Arte es éste en que el barro y la madera formaban el armazón constructor; el mármol, el jaspe y el alabastro eran el material fastuoso; el oro y los metales bruñidos, la coloración y los vidriados, los matices de realce. Arte, en fin, que halló en Egipto elementos y en Caldea-Asiria modelo, en los países de Sennar remedos que se suceden con sus estímulos y en los artistas griegos de diferentes comarcas sus principales maestros, que con ingenio y perspicacia innatos interpretaron y amoldaron las formas indígenas é importadas á las aspiraciones regias de príncipes advenedizos y de orgullosos monarcas.

Desde la primitiva Caldea hasta la improvisada Persia se halla en Asia la cuna y patria de aquel arte de formas é impresiones comunes, que con su afición á lo suntuoso tuvo por cuna la Mesopotamia, se hizo imitador en la Media, adquirió prestigio en Persia y se extendió por Fenicia y Chipre, Asia menor y el país hebreo, donde se le verá en breve; y cruzando el mar desde los tiempos homéricos embelle-

(1) Heuzey hizo observar en un trabajo publicado en la *Revue politique et litteraire* (1886, pág. 161) que Telephanes de Fócida, contemporáneo de los maestros griegos, Policleto, Miron y Pitágoras eran (según Plinio) fundidores y escultores en las cortes de Darío y Jerjes.

(2) Véase lo que decimos en otros párrafos y la mayor parte de las figuras de este capítulo.

ció la Frigia, la Lidia y la Capadocia, ornó la Troya de Príamo y se comunicó á la Grecia de las edades heroicas.

Planta oriunda del centro de Asia, halló en Asia su tierra de cultivo y el suelo feraz de su desarrollo, donde los usos, gustos y costumbres, los soberanos é instituciones, le dieron constante acogimiento y tradicional albergue. En la historia del arte antiguo tendrá ese arte oriental, como signos característicos, la grandeza de su aparato, la fascinación de su efecto, el coste de materiales y el lujo de su artificio.

La imaginería de los restos indicados es á primera vista confundible con la asiria. Como ésta, era para decorar edificios, y se hallaba en ellos cubriendo escaleras, paredes y pilares y adornando puertas. En algunas sepulturas animaba las fachadas. Penetrada la primera impresión y analizados sus caracteres, se la ve con rasgos, formas y procedimientos muy distintos. Un espíritu cosmopolita y ecléctico marcadísimo es aquí, como en arquitectura, y sin duda en las letras, instituciones y costumbres, su cualidad más saliente.



Fig. 78. – Toro alado (de un pilar de las ruinas de Persépolis)

Estudiando los restos, se halla un arte muy formado que no debió tener más antiguo origen que los tiempos de Ciro, y también se ve que en las obras de Persépolis y Susa la escultura se presenta más notable y como en su período de apogeo. Un espíritu colectivo se observa asimismo que enlaza formas asirias con otras griegas, con algún signo egipcio y con muchas formas que nacen de un gusto puramente local.

De origen asirio son los toros de las puertas. Unos eran alados, pero con alas retorcidas hacia arriba con elegancia, no rectas como antes, con más movimiento, como si quisieran correr; otros sin alas, más pasivos, quizás con cabeza animal (quebrada). Todos tienen cuatro pies, el quinto (asirio) está suprimido. Están muy detallados (1). En algún pilar no hay adosados más que la cabeza humana con tiara, el pecho con plumas y las manos del toro (fig. 78). El cuarto posterior del cuerpo está suprimido como si formara parte de la construcción. La verdad y la robustez del cuadrúpedo son mayores que en Nínive.

El monstruo simbólico imitó con más realismo que en Asiria algunas partes del cuerpo, como las manos, los pies y el cuarto posterior. La impresión total es, sin embargo, más bella, y el conjunto más armonioso y ligado: tiene á la vez no sé qué que descubre imitación consciente y muy pensada. Vese sin dificultad la reproducción y un como elegante y pulido trabajo que es peculiar de los copistas. El centro del cuerpo es en Persia más pesado. Cuando no tenían alas eran robustos los toros, admirables de forma, sumamente naturales, con leves rasgos simbólicos imitativos de los de Khorsabad en la cola y en el cuerpo, sin cabeza ni parte humana, ni melena ni ornada mitra, y descansaban en ancho zócalo. Los medios toros indicados son deformes como escultura y de un efecto rarísimo como anexo arquitectónico; son, aunque fragmentarios, una variante asiria. Los cuadrúpedos de forma híbrida que representan la Persia son menos heterogéneos que los hallados en Nínive, sus partes ligan más y su conjunto es más armónico. En todos son las líneas grandiosas y suavemente redondeadas, ondulantes con belleza; la cuadratura es rotunda y las formas, salientes y abultadas, están modeladas con maestría. Se siente el hábil cincel del escultor práctico en desbastar y en dar fineza al mármol. El conjunto es de impresión solemne y grave que impone majestad hasta en las medias figuras adosadas á los pilares. En unos y otras se marca la huella de una fantasía viril y de una inteligencia que comprende el partido que puede sacar la imaginación de

(1) Tienen unos seis metros de largo por cinco de altura. Los toros sin alas llevan guirnaldas de flores en el cuello. Éste no es de toro, sino de caballo. Quizás tenían un cuerno en la frente.

acomodar extranjeras formas con artístico concepto á la simple decoración. Las que tienen cabeza humana, con tiara, barba y cabellera con bucles, están copiadas de Asiria, ornadas y peinadas á la manera de los Sargónidas, no según la usanza persa: son una pura importación de representación extranjera. Nunca se ven repetidas ni agrupadas tales figuras como en los palacios asirios, sino solas y separadas; nunca en las vastas fachadas ni en las espaciosas puertas de ingreso á los edificios, colocadas de lado, sino en los ingresos de las salas y pórticos y en sus macizos sustentantes.

Formas modificadas son los relieves de un rey luchando con un animal fantástico (fig. 73). En unas esculturas el animal tiene tres cuernos, plumas tiesas por encima ó crin y alas enderezadas como un peine en el cuello; la cabeza es la de una fiera, el cuerpo y pies traseros son de toro, las manos de león, con garras que prenden al cuerpo del hombre. Este sujeta al monstruo por los cuernos, la frente, y le atraviesa majestuosamente con la espada. En otras escenas el animal tiene cabeza de ave, y en las dos formas recuerdan la lucha de Illu con el monstruo ó grifo. Las figuras del rey tienen severa grandeza, las del ser fantástico carácter y vigor y gran semejanza con los unicornios de algunas columnas persas (1).

En conjunto la figura del soberano tiene carácter general persa, con modificaciones ninivitas. Persa es el casquete, el pelo y el rostro, la manera de presentar el desnudo y el caído del plegado; extranjeros son la barba y la forma total de vestir; el desarrollo de las piernas y músculos del brazo está exagerado, como en las esculturas de los Sargónidas, aunque con más verdadera cuadratura. Tiene de aquéllas las cualidades y todos sus defectos; los paños ofrecen poco sello imitativo, poca intención de plegar y mucho convencionalismo. La impresión que la figura produce es, empero, grandiosa y noble y la actitud severa y digna.

No menos grandioso es el híbrido monstruo, y con su composición bizarra continúa la tradición caldeo-asiria, que creaba esas figuras raras combinando partes heterogéneas de seres poderosos y dañinos con otras de fantasía. La cabeza que se reproduce en todos los monstruos persas está tomada de los mitológicos de Nínive (figs. 55, 58 y 59): hocico, crin tiesa, escamas del cuerpo, garras de león y de ave de rapiña, cola en piezas como vértebras ó cartílagos, son las de los genios maléficos antes indicados (páginas 50 á 53); y el corte total, la actitud y el vigor de la figura está en aquella manera viril de concebir estos fantásticos seres. El de que aquí se trata está bien musculado y combinado con arte: sus proporciones son atinadas y bellas, y lo es también su modelado. El grupo es de buen efecto. Por una natural asociación de ideas se viene en conocimiento de que nació del tema de Isdubar luchando con diferentes monstruos, y de las transformaciones que este tema sufrió desde que apareció en los cilindros caldeos hasta que llegó á la escena mitológica regia persa. La diferencia esencial está en que allí se trataba de una hazaña de personaje mítico y aquí de una figura humana convertida en héroe legendario. El tema vertido á la manera persa es el endiosamiento del poder y de la grandeza regia.

Más sello indígena tiene todavía la estela de Murgab, que representa á un rey con cuatro alas á la manera de Illu y de Belit, vestido con túnica persa semejante á la asiria, y con un símbolo formado con largos cuernos y como el cuello de un ureus á la usanza egipcia (fig. 79). Tal vez hay esta imitación y aquel recuerdo, pero en concepto nuevo. Lleva una inscripción que dice: *Soy Ciro, rey de los aqueménides.* Se ha creído hallar en esta figura la huella del arte egipcio, y también la de su simbolismo.

El Ciro alado viste traje talar desceñido y abierto al lado derecho, franjeado de pasamanería y muy semejante al de algunos genios asirios. En la cabeza lleva el casco pequeño, pero sin astas, de los mismos genios, el cual tiene por remate los largos cuernos y las cabezas de ureus con cinco plumas tiesas de algunas divinidades egipcias: el conjunto del traje y adorno trae á la memoria y enlaza el recuerdo de

---

(1) De este asunto hay en Persépolis cuatro variantes: lucha con león alado y monstruoso, con monstruo con cabeza de pájaro, con un león de formas naturales y con un asno salvaje. En la tercera variante el soberano ahoga al león contra su pecho. Algunos autores dicen que estas luchas representan combates alegóricos de Darío.

los grandes pueblos que se impusieron á la Persia y que éstos conquistaron é imitaron á la vez. Su rostro es pura representación ariana de los hijos de Irán. Tiene el pelo atusado y corto en la parte baja de la cabeza y rapado en la alta, que parece como calva; lleva la barba no larga, ligeramente rizada, y ofrece un tipo muy distinto del de los semitas vecinos. El cuerpo, delgado y muy esbelto, tampoco tiene nada de común con el de los egipcios de ningún tiempo ni con el de los fornidos hicksos, con el de los cuadrados caldeos ni con el de los obesos asirios. Tipo de familia indo-europea, tiene cualidades comunes á las de los pobladores de Europa.

Su adorno es, empero, extranjero, como un disfraz simbólico, que revela por su eclecticismo rasgos significativos de expresión convencional en los dos más grandes pueblos de entonces. Pero ¿era ese simbolismo expresivo del poder reflejo de autoridad ó de carácter religioso? ¿Qué significan las astas? ¿qué el ureus y los otros adornos del casco? ¿Y qué son las cuatro alas abiertas extendidas en inverso sentido, como las de las mujeres aladas de Egipto y de los genios de cuatro alas peculiares á la Mesopotamia? Estos toman forma humana, como los toros alados y los otros monstruos persas. En cuanto al cuerpo del soberano, es derecho, tieso é igual como un pilar, y trae á la memoria el de las estatuas asirias (figuras 48 y 49) y de algunas figuras egipcias de soberanos distintos. La forma toda, á excepción de los pies, de dibujo sumamente natural, es de un acentuado convencionalismo. Nada natural, y menos realista, se halla en la cabeza, brazos y cuerpo; todo es por el contrario vacío y simplemente indicativo, como los símbolos primitivos. La impresión que esta figura produce es la de un ser alegórico ó de simbolismo mítico, de poder superior y sobrenatural, ó de majestad severa y mítica que tiene carácter sobrehumano. Los cuernos, el ureus y los otros adornos de la cabeza llevan á este orden de ideas, y las cuatro alas abiertas representan el vuelo y elevación que tomó aquel soberano al imponerse á los otros pueblos y á su tiempo.



Fig. 79. - Ciro alado (bajo relieve de Murgab)

No hay en el Ciro un retrato, ni en impresión siquiera, ni siquiera imaginativo; es la forma de toda representación asiria, asiática y convencional; la de un signo, enseña ó emblema, que representa una idea venerable, de algo que debía acatarse por su fuerza, grandeza, carácter noble, regio, etc., simbolizadores de una superioridad. En esto se halla de lleno en la tradición y gusto emblemático oriental del centro y Mediodía de Asia. Es como la estampa distintiva con que se honra y enorgullece una raza, pueblo ó familia. En todo esto hay la expresión de un concepto nuevo nacido en Persia, expresado con formas imitativas de los dos más grandes pueblos antiguos.

La figura está de perfil, á la manera de las imágenes aladas y de los seres míticos de Egipto, para poder presentar gráficamente con extensión y claridad todo el significado de esta representación y de sus símbolos gráficos. Su disposición es la de una imagen decorativa que orna la base de un pilar, y tiene á la vez esculturalmente algo de estela conmemorativa. Su apariencia es la de un relieve bajo ó de un simple esgrafiado: hecho lo más sencillo y elemental posible, lo menos mecánico y trabajado, como que no predominaba al esculpirle idea alguna de arte, sino de historia ó filosofía.

En los antepechos de las escalinatas de Persépolis está varias veces figurado un gigantesco y robustísimo león que se abalanza con todo su empuje sobre un unicornio con cuerpo de becerro para despe-

dazarle (fig. 72). Es un grupo de efecto, vigor y contraste de formas, puesto en las entradas de las salas como en un escudo de armas. Su tema parece puramente persa; por lo menos no se ha encontrado hasta ahora en el arte asirio ni en el caldeo.

Ocupa esta representación la parte que forman las gradas descendentes ó ascendentes de las escaleras, siguiendo la inclinación de sus peldaños, y orna así los frentes angulares y de remate de cada lado y tramo de escalera. En el espacio ataluzado que ocupa, marca un tipo escultórico y un sentimiento y gusto artístico de tiempo y de escuela. Su repetición bilateral y angular llena bien los huecos decorativos. Su tamaño es monumental y su efecto grandioso; está dispuesta de manera que el ciervo unicornio ocupa la parte más ancha del espacio en que está representado y el león la más estrecha; así dispuesto el grupo, sigue bilateralmente la forma piramidal, como un motivo ó lazo de ornato cuyo centro forma siempre lo más espacioso y las caídas lo más estrecho. El débil venado, que se defiende, se encabrita y trata de rehuir la acometida de la fiera que va á despedazarle: sus manos se apoyan en la última línea vertical y en el ornato de la placa de relieve. La actitud tiene movimiento y el movimiento gracia: cierta expresión de esa actitud interesa por lo insinuante y comunicativa. El dibujo no es siempre correcto ni siempre imitativo; las proporciones de las diferentes partes del cuerpo están desequilibradas, y el conjunto no tiene bastante unidad ni armonía. Algunas líneas ondean poco, y ofrecen menos suavidad y gracia de la requerida por la figura. La cabeza es la de una pieza muy joven, no formada, y el cuerpo de otra que ha pacido muchas hierbas.

En cuanto al león, de sello mitológico, es de una fuerza y corpulencia gigantescas. Se abalanza á su presa con la fiereza de los leones asirios; la muerde y devora con vehemencia legendaria ó fabulosa. Es un león heroico que tiene algo de monstruoso. Su constitución es arquitectónica. Como monstruo mítico, visten su lomo y cuerpo escamas en vez de ondulantes melenas. La cabeza posee una expresión fantástica que impone, propia á la vez de las placas y mascarones de la gran escultura de animales, decorativa de partes de construcción monumental. Los ojos saltan de la cabeza con furioso aspecto, la nariz se hincha, la boca roe fuertemente sólida masa y tritura hueso. Las orejas tiesas, que se aproximan, dan idea de la aviesa intención de la gigantesca fiera. El resto del cuerpo tiene un vigor y una vida colosales admirables de aquella mole gigante, que ha de aniquilar al indefenso ciervo. Las manos, musculadas como el brazo de una mujer, ofrecen rasgos inexplicables; las piernas y otras partes adherentes son aún más gigantes y fuertes si cabe: presentan más admirable musculatura y un realismo no menos grandioso. Todo está tomado, con ojo inteligente, de ejemplos vivos del natural é inspirado en obras monumentales asirias. Las garras del león recuerdan la fuerza de su nombre, y el carácter corpulento de estas partes que puede haber representado la más imitativa escultura. En ese realismo imitativo de forma hay el concepto ideal del más alto característico del detalle, y del concepto más perfecto de lo que en una pieza de tal clase puede hacer la fantástica y reproductiva cuadratura. Pesa el león sobre el cuerpo del unicornio y sobre el suelo que pisa como una masa de bronce ó una mole de granito; es un león monumental.

El conjunto, de gran efecto, está adecuado al asunto; artísticamente enlazado y hasta con elegancia, está compuesto para formar una línea oblicua y un grupo piramidal, y atrae por este medio la atención hacia su centro, donde se halla todo el interés dramático del asunto, y hace descender este interés de arriba abajo, según la mayor importancia de las partes esculpidas. Lo atractivo del tema está también sostenido con recomendable unidad. La composición toda forma por ello un verdadero cuadro en que el fuerte domina al débil, ó, según el entender de otros autores, donde se representa alegóricamente, conforme á la opinión de entonces, al soberano persa y su poder haciendo alarde de fuerza. En éste se halla la huella del influjo extranjero.

Puramente persas son las escenas contemporáneas figuradas en las mismas escalinatas de Persépolis, en pilares de la llamada *sala de las cien columnas* y en otros pilares y paredes. No son cuadros de

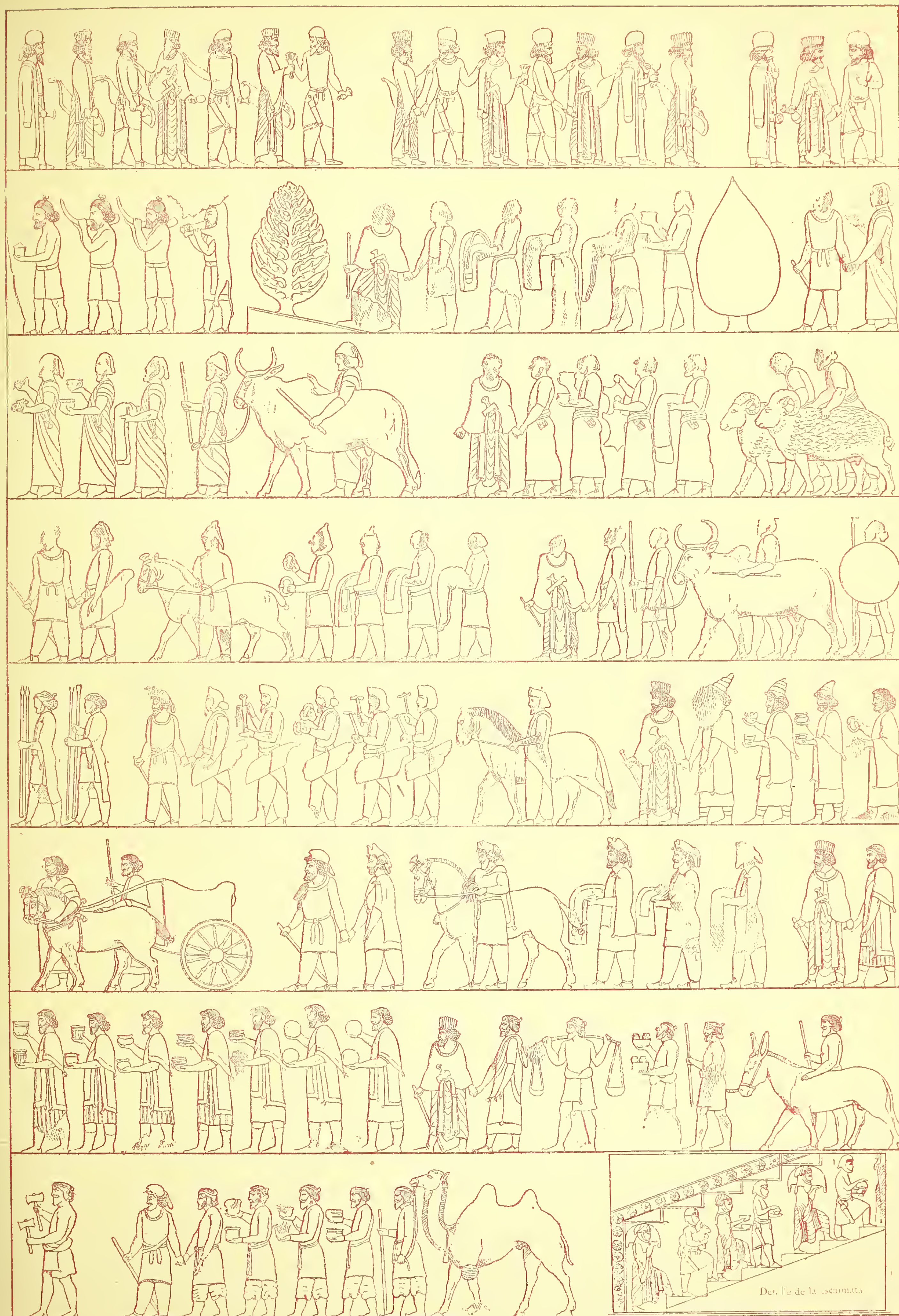


Fig. 80. – Relieves de una escalinata de Persépolis

guerra ni de caza, ni de banquetes y libaciones, ni tampoco escenas de bárbara crueldad como en Asiria: nada de historia retrospectiva ni de escenas trágicas ó dramáticas, ni de movimiento y empuje. Todo son escenas de actualidad: nobles, tranquilas, pasivas, ingenuas, como las sentían los griegos y gustaban á los arios; interesantes, ordenadas, ceremoniosas. El rey paseándose solemnemente con una flor en la mano y un largo bastón ó cetro en la otra, seguido de dos servidores, uno con ancho quitasol y otro con un abanico, todo dominado por el *Ferever*, como se esculpió, en un pilar y bajo un portal; el rey sentado en áureo trono con majestad, apoyando la diestra en el largo bastón y los pies en ornado taburete, con una flor de loto en la mano como signo de soberanía (fig. 83). Lleva luenga barba cual los monarcas de Nínive y tiene á su espalda otro servidor, noble ó visir, de pie, apoyado en el espaldar del sillón y con igual loto que el rey y en la misma colocación. Así está en otro pilar del palacio de Persépolis.

En las escaleras de este alcázar se ven largas procesiones de tributarios de diferentes comarcas llevando como presente robustos carneros, colosales bueyes, carros, caballos, camellos, pieles, alfombras y otros objetos, vestidos cada uno según su patria (fig. 80): unos con mitras, otros con casquete medo, otros con cónico gorro, éstos con plegados trajes, aquéllos con túnicas sin pliegues, con el brazo desnudo ó con manga caída; esotros con ropilla y valona; quien con sandalia, quien con calzones, quien con las piernas y brazos desnudos; todos guiados por oficiales persas, uno para cada grupo ó representación de un pueblo. Vense los servidores del soberano, cocineros, coperos, reposteros, llevando los vasos de corte y los repletos odres de vino, con otras piezas de servicio regio, y tal vez los carros de provisiones de boca y agua hervida, tomada en Susa del río Chupes, del que habla Herodoto, como indispensable bebida de los Daríos y Jerjes á través de los pueblos conquistados; figúranse las escenas de corte con el rey y sus titulares, é hileras de guardias ó *doríforos*, los inmortales del padre de la historia, con el casquete medo, el pelo y la barba rizados, el recogido traje talar, la larga lanza en las manos y el carcaj á la espalda, cual aquí se reproducen presentados en parada (fig. 81). Unos y otros personajes marchan con paso acompasado, solemne, majestuoso, siempre rítmico, con los brazos caídos sin volver el cuerpo ni el rostro, guardando marcial continente, sin perder la marcha ni orear las ropas, sin mover un pliegue del vestido, distribuídos en grupos verticales y guardando esta línea en su actitud, con constante y hasta fatigosa repetición, con monotonía representativa, que sólo interrumpen á trechos los grupos de becerros y de caballos, los camellos y dromedarios, los bueyes de cuadrado testuz y largos cuernos; unos y otros se encaminan como en otro tiempo á celebrar la fiesta de alguno de los monarcas persas: así se recuerdan en las escalinatas de Persépolis las comitivas de los que algún día las subieron con aparato.



Fig. 81. – Soldado persa (de un bajo relieve de Persépolis).

Al ver esas vastas escalinatas dobles, laterales, cubiertas de tantas figuras, evoca la fantasía la impresión que produjeron en las grandes solemnidades, cuando subían las embajadas por uno de los dos tramos y ascendiendo por las rampas que rodeaban el alcázar marchaban hacia el trono en que se sentaba el monarca para tributarle homenaje, desfilando después y descendiendo por el otro tramo. ¡Cómo revive ante este cuadro la imagen del pasado!.. Así marcharon por las regias escaleras las procesiones figuradas en sus relieves. Las salas eran altas, rodeadas en la inmensa explanada de vastos pórticos, y el soberano se hallaba en el centro de las naves cercado de apiñado concurso, produciendo el conjunto espléndido aspecto de fiesta. Cruzaban entonces ante el rey las embajadas numerosas, los tributarios y soldados, y descendían después sin interrumpir la marcha. Era una escena de aparato. Los elevados terraplenes del palacio de Darío y Jerjes debían presentarse imponentes y las vastas escalinatas que daban acceso al regio alcázar aparecerían pintorescas y magníficas.

La obra de esas anchurosas escaleras de suave rampa é imponentes tramos conserva el trabajo más

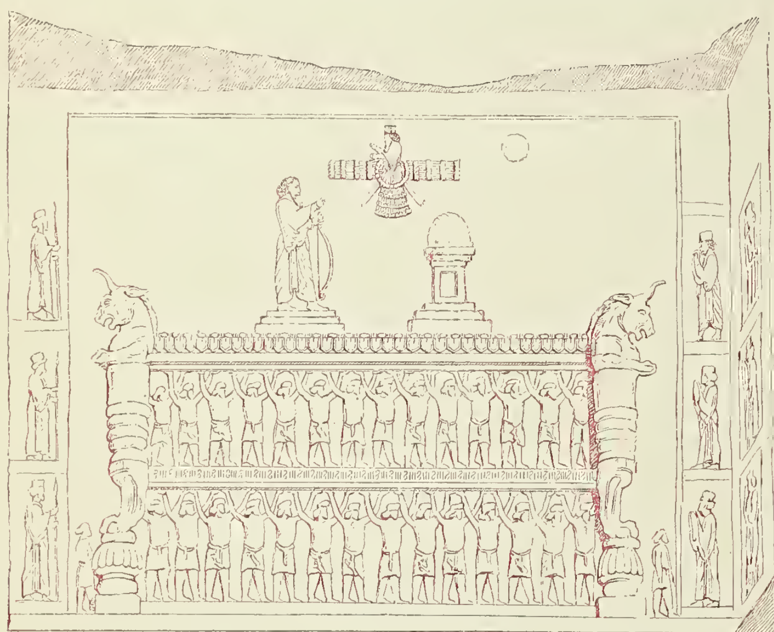
notable de escultura persa que ha llegado hasta nosotros y uno de los más peculiares de sus monumentos arquitectónicos. Esos grupos de escaleras que agrandan la perspectiva de la vasta plataforma, dando majestad regia á la impresión constructora; que debieron ser la externa gala de los vastos edificios; que formaban como el prólogo de la soberana obra, fueron con sus relieves asombro de los antiguos y son aún de los modernos admiración y encanto. Ofrecen indudablemente el cuadro más característico y de estudio más serio de la escultura persa.

Allí se hallan la mayor parte de representaciones y las placas de relieve de que hemos dado resumen. Distribuídas las escaleras por cuerpos salientes unos ante otros, y por masas superpuestas todas, forman anchurosos planos verticales que podían cubrirse y se cubrieron de escultura. Esta se halla en la superficie á plomo de los diversos tramos y en paredes adyacentes, como las fajas de jeroglíficos de los monumentos egipcios ó las líneas de inscripciones de los edificios asirios. En los cuerpos anteriores, más bajos y reducidos, componen la decoración y llenan el espacio plano un corto número de grupos verticalmente divididos y separados por inscripciones: son á veces sólo dos grupos de tres ó cuatro doríforos que llenan el centro del rellano, y dos de los grupos dichos del león y el unicornio ocupan allí el espacio oblicuo que es pared de los peldaños. Los más extensos planos de las largas escaleras y las paredes de fondo en que destacan éstas, presentan tres largos registros en línea horizontal como tres franjas gráficas, donde se ven las procesiones de embajadas extranjeras, tributarios y soldados; y en artístico remate, bilateralmente dispuestos, otros dos grupos fantásticos de unicornios y leones. Los extranjeros y soldados figuran por centenares en las muchísimas líneas de los diferentes tramos. La impresión general que las continuadas filas de figuras en pie produce en el espectador, es de notable efecto, á pesar de la monotonía que su repetición ofrece. Tantos guardias alineados sin modificación ninguna se presentan á la vista como geométricos trazos; y sin embargo, ¡qué original y adecuada es aquella monotonía de rígidos é inmóviles soldados! Los grupos de otras clases de registros superpuestos y de tributarios en fila, son aún más pintorescos cuanto son más combinados. El gusto de lo geométrico y de lo regular plástico no llegó nunca más allá que en los registros de Persépolis. Lució la arquitectura su artificio en la distribución de tramos, y compitió con ella la escultura decorativa embelleciendo sus planos; y una y otra de acuerdo hicieron de aquel conjunto monumental otra maravilla de imaginería arquitectónica. ¿Qué parte tuvo la Asiria y cuál corresponde á Egipto en la impresión grandiosa de aquella armónica regularidad?

Lo que también se presenta de manera agradable es el modo hábil de acomodar las figuras y las escenas varias á los espacios y formas diferentes, y á la rigidez de líneas de la arquitectura: es de gran inteligencia, siempre después imitada, no despreciada nunca por el arte más moderno, para la aplicación de relieves á los planos verticales y á las superficies lisas. Los grupos cuadrangulares, divididos por mitad con aquel paralelismo y distribución bilateral, llenan los breves espacios separados por inscripciones de aspecto monumental; forman como el centro ó el nudo de una faja decorativa donde reposa la vista. Las largas fajas ó registros de más extensas caras, distribuídos por cenefas en la dirección de sus líneas, llenan sin interrupción el espacio horizontal con figuras verticales, que separan á trechos otras de forma diversa. Así se da variedad á la extensa masa plástica de figuras alineadas, se forman grupos distintos con el cambio de siluetas y de bien pensados claros, se da frecuente descanso á la observación y al juicio, se despierta el interés y se aumenta el atractivo, se rompe la monotonía y se entretiene la vista, que se fija en cada grupo y descansa en cada claro que el escultor dispuso. Es prueba de atinado juicio y de perspicacia artística, que no sufrió muchos cambios ni en los mejores frisos de la escultura griega que ornaron el Partenón. Las caras inclinadas en que se sientan los peldaños presentan, con la forma también oblicua de los importantes grupos del león y el unicornio, el único atinado medio de ocupar aquel espacio con otro tema de efecto.

Es de un contraste agradable la impresión que producen las no interrumpidas filas de figuras en pro-

cesión, que ocupan los demás planos, con los grupos simbólicos más grandiosos de los ángulos, como se hizo en Egipto, á imitación de un tapiz; pero aquí con mayor arte, componiendo varios cuadros de figuras alineadas, iguales ó semejantes, á que se dió por remate asunto más capital. Es como una obra de arte de un importante asunto á que se dan como variantes motivos determinados, ó como otra larga obra de literaria forma que se interrumpe á trechos con marcada intención por una glosa de efecto. Así se presenta en Persépolis la famosa escalinata con grandiosa semejanza en los planos horizontales, manteniendo en toda ella sencillez y majestad y aumentando su realce con importantes remates de más proporción y más tamaño, completamente distintos en tema y composición, más claros, gigantescos y fantásticos. Se dijo con lenguaje gráfico al que admiró la obra, que la parte principal está en los más vastos planos y la de complemento y remate en los que forman á distancia sus ángulos de remate. Era una empresa difícil la de esta decoración para anunciar con ella la majestad severa de un monumental grandioso, sin vulgar monotonía, luciendo á la vez con la obra, vasto cuadro pintoresco, atractivo y panorámico.


Fig. 82. – Bajo relieve de la parte superior de la sepultura de Darío

Al retirar la vista de trabajo tan capital queda el ánimo embargado por la impresión que produce, ocupado el entendimiento por el modo de alcanzarle, discurriendo la razón con las ideas sinnúmero que la composición revela y excitada la imaginación por rehacer aquel vasto grupo de fábricas soberanas de escenográfico aspecto y de vastísimo cuadro, de que es sólo un fragmento y su preliminar exterior la importante escalinata.

En las sepulturas de Nackshi-Rustam se halla la única clase de escenas religiosas persas que conocemos y el único símbolo de sus creencias, el *Ferever* (espíritu de protección en el culto de Ormuz). Están esas sepulturas abiertas en las vertientes de las montañas de Takke-Djemhid y Nackshi-Rustam, y son las de Darío y sus sucesores, especie de pequeños hipogeos en que tuvo la escultura su parte principal. El interior de una de ellas es una simple cámara lisa; pero forma el exterior una fachada de dos cuerpos superpuestos, uno de mera arquitectura, con puerta y corona egipcia, y cuatro columnas esbeltas terminadas por dos unicornios: éstos constituyen toda su escultura. El cuerpo superior es un rectángulo lineal en que sólo el relieve tiene interés (fig. 82). Forma su centro como un sarcófago cuya cara tiene dos líneas de figuras en fila, que componen dos registros limitados por simple moldura y terminados á los lados por dos compuestos de fantasía, cuyo centro semeja á los pies de trono persa representados en relieves, terminando en la parte inferior por la garra de un león, y en la superior por un cuerpo y cabeza de unicornio. Esta peana, á manera de sarcófago, figura como el asiento de otra representación de carácter religioso en que Darío hace una oblación ante una pira ó altar del fuego al amparo de su divinidad protectora. El objeto de todo el relieve es la representación plástica de esta escena religiosa, única que conocemos de la escultura persa. Es lo demás su accesorio y como el adorno del cuadro. Diríase una vasta peana para servir de asiento al escabel del monarca y á su altar de adoración. A uno y otro lado y en el margen del relieve que forma su encuadramiento hay catorce figuras aisladas, bilateralmente colocadas, y en los tres registros superpuestos se representan los varios sátrapas que ayudaron al monarca á dar muerte á Gomatas, apellidado el falso Esmerdis.

El todo de este relieve tiene carácter persa, así por sus partes sueltas y sus representaciones varias

como por la agrupación total de típica combinación: unicornios, pies de trono, franjas de figuras en fila y la escena principal, son de un gusto local característico del período aqueménide. Recuerda, empero, en detalles la ornamentación escultórica de muebles egipcios y asirios. Es en esto imitada continuación tradicional de aquellas obras extranjeras. Aisladamente juzgado y sin comparación ninguna, es, como ejecución artística, de agradable impresión y de detalle interesante. Original y nuevo en la mayoría de sus partes, revela á la vez fantasía distinguida y singular.

Tres partes hay que estudiar analizando el conjunto: las alineadas figuras, los miembros decorativos con cabeza de unicornio y el asunto religioso.

Presentan las líneas de figuras una disposición peculiar de los relieves persas de corte ornamental. Son dos grupos de soldados que tienen los brazos en alto como queriendo sostener las varias molduras que sirven de enlace y trabazón á aquel sarcófago ó peana, y de sostén al dintel en que descansan el escabel de Darío y el altar del fuego. Recuerda, aunque en reducido espacio, el gusto de combinar y la repetición de figuras de las escalinatas de Persépolis. Mas como en estas sepulturas no tiene la imaginería objeto conmemorativo ni histórico de actualidad, sino sólo ornamental, están todas las figuras en igual actitud con los brazos levantados en dirección opuesta. Así se cruzan dos á dos los brazos de unas y otras, de modo que cada una de ellas cruza uno de aquéllos con la figura anterior y otro con la que le sigue, produciendo por este medio una especie de ornato, ó una cinta geométrica de líneas puestas en cruz. Parece un juego de espadas de algunas danzas antiguas. Era un modo peculiar de enlazar las imágenes, que servían de ornamento y aparente sustentante en la escultura decorativa de muebles y objetos suntuarios y de aspecto arquitectónico. Un relieve de Persépolis que representa otra peana ofrece la misma manera de agrupar los personajes (fig. 83).

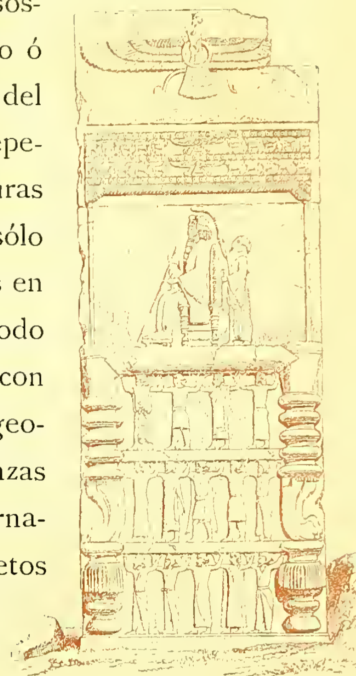


Fig. 83. — Soberano en su trono (bajo relieve de Persépolis)

Los miembros decorativos con que termina á sus dos lados el zócalo indicado en que se sienta el monarca están compuestos de dos partes enteramente distintas, pero también locales ambas, del pie de trono antedicho, que imitan un trabajo de talla y ebanistería á torno artísticamente enlazado: una inferior, formada por dos garras de león, y otra superior, por el cuerpo y cabeza del histórico unicornio, cual se ve en los capiteles de diversos edificios (fig. 85). Compone un miembro fantástico, bellamente ejecutado é imaginado con arte, que tiene novedad y elegancia.

En cuanto al tema principal es más bien obra histórica que representación artística. Figura á Darío de pie en una peana, vestido de la *pérside* ó traje talar persa, cubierta la cabeza con la *cidaris*, sosteniendo con una mano gigantesco arco, que sienta y apoya en tierra, y extendiendo solemnemente la otra con religioso ademán. Tiene al frente la pira sagrada, y entre su representación y el ara el símbolo protector de los soberanos persas. El plegado de su traje es imitativo y solemne y la expresión de su figura revela majestad; el altar, aunque sencillo, tiene sello arquitectónico y carácter local, y la imagen del *Ferever* llena bien el espacio y termina piramidalmente la entera composición.

Esta forma de representación religiosa y simbólica es la única que encontramos en la imaginería persa (fig. 74). Ninguna divinidad, ningún genio ni espíritu se halla en las esculturas, aparte de los monstruos y seres fantásticos, que son alegóricos de poder y fuerza terrenos. Pero aquél se ve repetido en todas partes donde se encuentra el soberano en algún acto ó acción (figs. 82, 83 y 84). Llámanle unos autores Ahuramazda, es decir, el *Señor Sapientísimo;* otros le llaman el *Ferewer* ó *Ferever*, uno de los genios benéficos compañeros de Ormuz, nombrado entre los Amschapands y los Yazatas, tipos celestes de la humana criatura á quien protegen. Este último carácter es el que parecen tener y el nombre de *Ferever* el que mejor les conviene, por más que representen simbólicamente á la divinidad de la luz por su cuali-

dad protectora. Recuerda mucho la representación de Baal, que en los relieves asirios acompaña á los soberanos, y tiene algo de las que en Egipto componían el símbolo del sol.

La persa toma por norma en su adorno y traje la figura de los monarcas. El casquete, la barba y el pelo rizados, el traje regio talar de ancha manga y regulares pliegues. Tiene, como la asiria, medio cuerpo, y se presenta acicalada, presuntuosa y de perfil. Está dentro de un anillo alado, del cual penden como de un lazo dos tiras que se enroscan como los *ureus* del símbolo del sol egipcio (fig. 74); tiene en la mano otro círculo. Las alas de éste son tres: dos en línea horizontal y vertical la tercera, que compone como adición al traje; una y otras de plumas. En esta parte hay modificaciones y variantes á veces capitales, que cambian la impresión de las figuras (1). En unas las alas son rectas como en Egipto (fig. 83); en otras, ligeramente circulares como en los genios de Asiria (fig. 55), ú ondulantes como en los toros persas (fig. 70), y en algunas cilíndricas como en el Baal de los palacios de Nínive (figs. 82 y 84). Se ve la relación que había en la representación simbólica entre los diferentes pueblos egipcios, babilonios, asirios y persas (2). Es posible que la preponderancia de Persia en esos países dé la clave de las modificaciones que sufrió en el período aqueménide la representación de Ahuramazda ó del benéfico Ferever.

En Behistún ó Bisutum (Kurdistán), en la vía que condujo á Alejandro á la India, hay un asunto histórico que figura á Darío triunfador de varios rebeldes (fig. 84). Es cuadro colosal de trescientos pies. El rey está seguido de dos ayudantes, tiene tendido bajo su pie al mago Gomatas ó falso Esmerdis, sobre su cabeza el *Ferever* y enfrente nueve enemigos atados por el cuello y con las manos á la espalda. Concepción única que conocemos de las de Persia, atrevida y vigorosa y concluída con delicadeza. Según Rawlinson, es de 516 antes de Cristo.

Como en la sepultura de Darío, se ve esculpido este relieve en la roca de la montaña en Bisutum. La materia en que está labrado es ruda y por lo tanto de difícil trabajo. La tosca piedra obligaba á llevar á cabo un trabajo difícil, bien distinto por cierto del de los relieves que son gala de Susa y Persépolis. Por esto presenta el conjunto una impresión algo extraña y de contraste entre la tosquedad del trabajo y la manera inteligente con que está ejecutado, prueba clara del adelanto escultural de sus autores.

La forma total del relieve es oblonga, formando cuadro, en el cual se presenta la escena en la parte baja, habiendo en la alta solamente la figura del símbolo religioso y un crecido número de inscripciones en que, como en carteles pegados en la pared, se lee parte de la explicación del hecho histórico y de las proezas de Darío. Al pie de las figuras, otra larga inscripción puesta en línea horizontal continúa el mismo tema explicativo del antedicho hecho histórico. El lenguaje en que está escrito es por cierto, aunque solemne, más enfático que la representación gráfica.

Todas las figuras están de perfil, con una colocación parecida á la de los relieves antes descritos. El soberano en el centro, los servidores y soldados á la espalda y la cuerda de infelices príncipes vencidos, en procesión al frente. Conforme con la tradición caldea, asiria y persa, Ahuramazda ó el Ferever (ó lo que sea) está en la parte alta frente al soberano, dividiendo por mitad la composición. Esta imagen simbólico-religiosa presenta las modificaciones indicadas, á imitación del símbolo de Baal.

Aunque el asunto sea histórico en concepto general, no lo es realmente en detalle, pues el falso Esmerdis murió violentamente en su palacio y cada uno de los principales rebeldes también en la lucha. Gomatas, echado á los pies de Darío, contribuye á darnos idea del carácter algo imaginario de esta representación histórica: su objeto es pura y simplemente el de recordar de un modo plástico, y en una sola composición, uno de los más importantes sucesos de entonces.

Como pieza de arte, la escena toda tiene relativa verdad y carácter; el monarca, majestad; sus sol-

(1) Véase acerca de estas figuras la obra de F. Layard: *Recherches sur le culte de Mithra.*

(2) Véanse en nuestra *Arquitectura*, tomo I, las representaciones egipcias del símbolo alado del sol (cornisas de las puertas), y los símbolos de Baal con alas Compárense con el símbolo persa.

dados, simplicidad severa, y los príncipes rebeldes movimiento insinuante, que indica su condición de cautivos. Individualmente, presentan diversidad distintiva de pueblo ó tribu, y reunidos, expresan bien la gráfica imagen de aquellos que fueron condenados por impostores (1). Como trabajo escultural, cada una de las figuras está trazada y modelada con inteligencia, tiene expresión y sello individual, y toda la composición claridad, equilibrio, adecuada colocación de los personajes é impresión sencilla y tranquila. Es la representación única de asunto histórico que conocemos del período aqueménide; pero aun así da buena idea de la habilidad con que pudiera haber figurado otros asuntos parecidos.

Son éstos los principales relieves y las esculturas más notables de la antigua Persia, anteriores á la

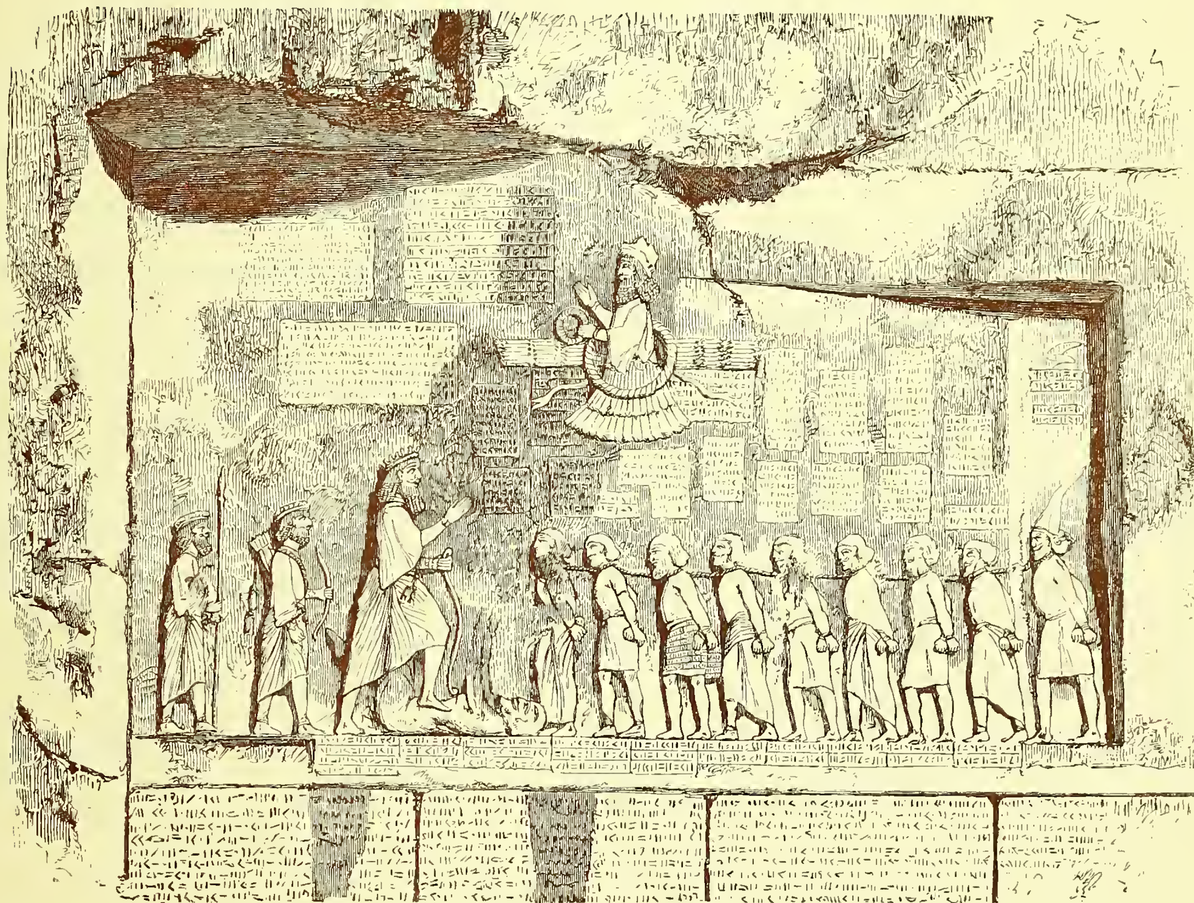


Fig. 84. – Bajo relieve de Bisutum ó Behistún, representando el triunfo de Darío

conquista de Alejandro; en ellos predomina, como va indicado, el género escultural decorativo. Todos son temas y símbolos ó alegorías simbólicas que hacen memoria de la monarquía persa. Fuera de esto, nada se ve referente á la vida popular ni á sus recuerdos íntimos. La religión no dejó más que un solo símbolo; los demás asuntos son referentes al poder de los soberanos; figuran siempre recuerdos de su grandeza y de su fuerza, ora intervenga en ellos la figura de un monarca, ora sean sólo monstruos ó animales imitativos los que compongan el asunto. Está bien probado que la religión y culto persas no tuvieron imágenes, y por lo que queda todavía se ve que tampoco había cuadros de caza ni campestres. La ejecución era pulida y hábil, relacionada, como se ha dicho, con la de las obras coetáneas de Grecia, y en especial de la Grecia asiática. La simbólica está imitada, por lo que parece, de obras de otros pueblos más bien que inspirada en la naturaleza. Se observa que eran más hábiles en combinar que en producir con originalidad. Los cuadros esculturales ofrecen más reproducción que novedad, excepción hecha de los relieves de la escalinata de Persépolis. En todas partes se marca mucho la repetición de asuntos, motivos y cuadros, como si el pueblo persa ó sus artistas careciesen de inventiva y sobre todo de fecundidad creadora

(1) Así lo dicen las inscripciones del relieve.

de obras de arte. Sus combinaciones tienen, empero, interés, atractivo y gracia. Las esculturas en que hay representados soberanos, soldados, servidores ú otras personas, se figuran siempre del mismo modo como si las escenas estuvieran calcadas unas en otras. Las figuras están todas de perfil, no hallándose tal vez ninguna de frente. Las actitudes, movimientos y expresión son siempre iguales, como también sus combinaciones y los objetos suntuarios, tronos, muebles, aras ó piras, etc.; los motivos todos de este arte son pura copia unos de otros, hasta en los más nimios detalles. Dentro de esta repetición hay, sin embargo, tal vez por condiciones de raza, la apariencia é interés de obra nueva, hasta cuando aquella repetición se presenta como excesiva. Cualidades tiene, por tanto, que avaloran el arte persa. Obsérvase también como circunstancia notable la elegante simplicidad que presentan todos los cuadros así en conjunto como en detalle.

En las escenas de monarcas, soldados y tributarios y otras, se observa distribución acompasada, digna y severa; buen gusto en el modo de distribuir las figuras y agradable regularidad en su ordenación; formas agraciadas y hasta distinguidas; desnudo natural, hábilmente dibujado y esculpido; sentida actitud de moderación, de vigor ó energía en diferentes personajes, según su significación; plegado lleno de sencillez arcaica, pero también de intención, y un sabor sobrio que parece ser de pura influencia griega. Su naturalidad está muy distante del vigor convencional y forzado del arte asirio; pero tiene en cambio menos vida, más frialdad, menos relieve y movimiento. Revela un período menos heroico y de más elevada cultura. En el traje y el adorno hay más acicalamiento.

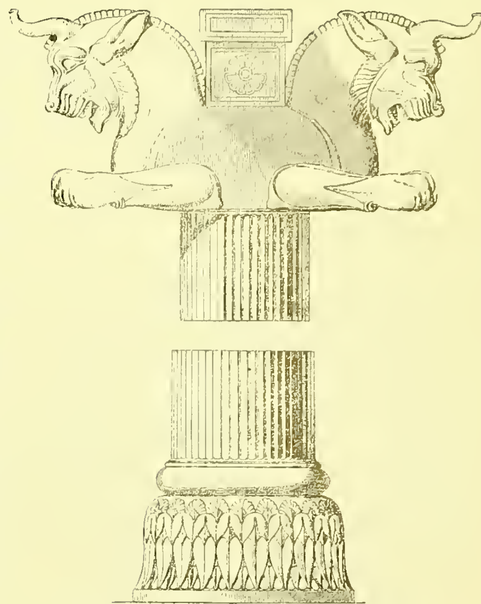
El ornato de relieve ó arquitectónico consistía en plumas, hojas, estrellas, palmetas, escamas, perlas, pequeños lotos, que decoraban basas, capiteles, escaleras, etc. En ellos había más de un motivo de influencia clásica (romana).

Las columnas eran esculturadas en sus basas, y particularmente en los capiteles (fig. 85). Esbeltas y elegantísimas, todas son atractivas por su perfil, ricas y dignas de aquella arquitectura espléndida. La imitación clásica resalta en las ornadas partes y en los fustes acanalados, copia ó remedo del arte jónico griego. Los capiteles, algunas veces figurados, simbólicos, dan mejor prueba de arte y buen gusto. Los que presentan dos cabezas de unicornio son de gran novedad y obra primorosa de aquella escultura; tipos peculiares del arte persa que no empleó al parecer ningún otro pueblo asiático. El unicornio era sin duda uno de los símbolos más importantes, que se reproducía con gran frecuencia en los relieves y columnas de Susa y Persépolis. Variaba, empero, su figura, imitando unas veces las formas del león y otras las del caballo y de la cabra. Como trabajo de escultura decorativa son fragmentos notabilísimos especialmente los de *la Apadana* y de los palacios de Darío y Jerjes. Los motivos ornamentales son imitación de los de Nínive, y las hojas de las basas de columna están inspiradas por las del arte jónico. Unas y otras revelan por su ejecución la habilidad y buen gusto de los escultores.

Un espíritu más selecto, más ideal, domina en esta escultura, y un sello espiritual distingue la realidad en que también se debió formar. Las formas animales son robustas y valientes, modeladas con la vida y movimiento flexible del natural, cinceladas con grandiosidad é imaginadas con energía. En las concepciones fantásticas se adivina la huella de una fantasía viril y á veces magnífica, descendiente del arte asirio, pero crecida con originalidad. La majestad digna, rítmica, acompasada, campea hasta en las representaciones de animales.

En los detalles obsérvase que no hay figurados más que hombres, como si la mujer estuviera proscrita por la severidad escultural; que los trajes son medos ó puramente persas; que en ellos se funda parte de la simplicidad de las figuras; que son sencillos y plegables; que el desnudo no abunda; que las barbas y peinados están tratados con arte; que el detalle priva algo, aunque artísticamente y sin recargamiento, y que la ejecución es fina y cuidadosa y el relieve sólo muy alto en las figuras y escenas simbólicas de las puertas, escaleras y pilares.

La pintura imitó los procedimientos empleados en Babilonia y Asiria, habiendo llegado hasta nosotros algunos ejemplares decorativos de esmalte y vidriado persas. Los más importantes de entre ellos son los encontrados en Susa por M. Dieulafoy, que hoy se hallan en el Museo oriental de París. En ellos está mejorado el procedimiento antiguo, siendo más brillante y consistente la coloración del esmalte. Figura uno de éstos un friso con leones de perfil, coloridos algo convencionalmente (1), á los que sirven de encuadramiento dos anchas cenefas con flores, rosetas, etc., de ornamentación polícroma; es de un efecto brillantísimo. El otro esmalte representa una procesión de arqueros de Susa, puestos de perfil y coloridos por completo con luminosa pintura. La Susiana parece haber tenido una importante industria de esmaltes. Los dos fragmentos son notabilísimos y dan acabada idea del adelanto en que se hallaba su elaboración. El primero está pintado en placas de barro cocido, el otro en piezas de piedra artificial, formadas con un betún blanco como el yeso y duro como la piedra calcárea; juntos han venido á suministrar nuevos datos sobre la pintura persa en esmalte. El estampado y el relieve vaciado en moldes á la manera babilónico-asiria, se emplearon también coloridos en los monumentos estudiados. La magia del color era uno de los principales atractivos de las paredes interiores y exteriores de los regios alcázares, y su mecanismo y técnica enlazan por entero la antigua policromía asiática con la moderna. Sin los azulejos pintados y vidriados, hubiera carecido el arte persa de uno de los elementos de más efecto en el arte arquitectónico oriental.


Fig. 85. – Columna y capiteles esculturales de la sala de Jerjes (Persépolis)

Los dos fragmentos de que venimos hablando, hoy depositados en el Museo del Louvre, son una revelación importantísima y trascendental que nos da á conocer en toda su extensión lo que fué la policromía decorativa arquitectónica de Persia y de los vecinos pueblos asiáticos. La huella del mismo arte y procedimiento reaparece aún en los edificios más modernos y casi contemporáneos. Se ve que los asirios aprendieron aquella técnica de los caldeos y la transmitieron á los persas. Nínive nos dió con sus vidriados de Khorsabad el punto de enlace de estos dos extremos. La aplicación del esmalte al barro ó á otras materias artificiales fué notablemente mejorada por los persas: la riqueza de color que ostentan los dos fragmentos de friso del Louvre es buena prueba de este aserto; como ningún otro pueblo vecino antiguo ó moderno, supo obtener el persa vidriados sólidos y brillantes. El azul, amarillo, verde y rojo adquirieron, merced á su práctica y buen gusto, toda la riqueza de color que pudieran alcanzar en cualquier otro arte extranjero. La armonía de las tintas y la magia de su efecto es superior á todo elogio. Bajo los brillantes rayos del sol que inunda con su luz las llanuras de la Susiana, debían aparecer deslumbradoras aquellas cenefas ornamentales arquitectónicas.

Fueron halladas las pinturas de que nos estamos ocupando en la parte exterior del palacio de Artajerjes Mnemón, frente á la construcción que hoy se llama *la Apadana* ó sala de honor. Juzgan los autores modernos que Susa fué el centro más importante y más adelantado en la producción de azulejos. Comparando los de París con los que nos quedan de la Caldea y de Asiria, se ve que hay algún fundamento para aventurar este concepto. Por eso se ha dicho con razón que su descubrimiento ha venido á proporcionar á la historia del arte un nuevo é importante capítulo.

Lo mismo que en los pueblos antes estudiados de Mesopotamia, emplearon los persas los cilindros ó sellos como objetos de indumentaria. Estos fueron imitados de los asirios y en parte de los caldeos, pero

(1) Cada león tiene 3'50 m. de largo por 1'75 m. de altura.

á la vez revelan influencias fenicias y otras asiáticas. Su dibujo es de trazo incorrecto y duro y su composición sencilla. Los que representan un monarca en su carro ó en campaña son imitación asiria.

De la Media sólo queda un sello que posee el Museo Británico (fig. 76); lleva leyenda al margen y figura la lucha de un personaje al parecer histórico con un león, que tiene partes del cuerpo semejantes á las humanas. La escena es infantil en concepto y forma. Otro sello, de Darío (fig. 77), revela más adelanto de ejecución, pero sin alcanzar la habilidad de los mejores de Babilonia y Nínive. Comparados todos con los relieves de Khorsabad, permiten observar cierta semejanza con las escenas de caza. Los más modernos presentan transformaciones que demuestran la marcha histórica de la escultura persa. En uno de los últimos se ve al soberano dando muerte á un príncipe egipcio; tiene á su espalda otros cuatro cautivos, que esperan impávidos tan terrible fin. Este sello trae á la memoria la escena esculpida en Bisutum.

Las piedras grabadas ofrecen en su mayoría asuntos simbólicos semejantes á los de Persépolis, ú otros que son parecidos á las representaciones de las monedas persas llamadas *dariques*. En muchas se grabaron monstruos alados y con cuernos: son notables, y algunas de ejecución magistral. La influencia egipcia se ve en sus esfinges y símbolos alados; la caldeo-asiria en las luchas fabulosas, semejantes á las de Isdubar. La materia en que fueron grabadas suele ser brillante, luminosa, fina y de precio.

Reproducciones de tronos, escabeles, piras ó altares se hallan en los relieves, haciendo ver que el lujo y arte eran comunes en estas obras de industria persa. En ellas hay simplicidad y elegancia que prueban buen gusto. El aparato y suntuosidad fueron también compañeros del traje y del adorno regio, empleándose en ellos bordados de oro y telas preciosas, recamadas de abundante pedrería, y valiosas joyas para adorno de las manos, del cuello y de la cabeza. Los cetros y armas, de ricos metales y forma artística, contribuyeron á dar importancia á la industria persa y al lujo de los príncipes y soberanos, que en esta parte imitaron á los de Asiria. Diferénciales, con todo, el ser en los persas el adorno menos recargado, el lujo menos excesivo y en limitarse el aparato al realce de la majestad. La suntuosidad recargada se relegó allí á la decoración de los alcázares y á la pompa de las ceremonias, pareciendo que los persas consideraban la grandeza como cualidad interna individual más bien que como oropel exterior. Cosa rara en un pueblo oriental antiguo, y sobre todo en el que fué apellidado por los griegos con el epíteto de *bárbaro*.

FENICIA Y CHIPRE

Uno de los más reducidos territorios de la costa occidental del Asia lo ocupaban ya, 2000 años antes de Cristo, los fenicios, pueblo de los más importantes y osados de la antigüedad. Su extensión local era menor que la de Grecia, otra de las comarcas más pequeñas y de los pueblos más poderosos. La Fenicia estaba encerrada entre la Palestina, el territorio que puede llamarse Asia Menor, y las vastas comarcas que en períodos distintos constituyeron el reino caldeo-asirio y el persa. Estos pueblos sobre todo le oprimían y se le imponían por su influencia ó con su fuerza.

Entre el Éufrates y el mar Interior se desenvolvió su vida y se extendió su importancia, constituyendo el que los hebreos llamaron país de Aram. Un solo río, el Orontes, le recorría, y varias hebras de agua le fertilizaron, sin darle suficiente importancia agrícola. En cambio sus abundantes minas interiores y exteriores contribuyeron á su riqueza y á hacerle fundidor é industrial hábil en trabajar toda clase de metales, que otros pueblos utilizaron en su favor. Su fama antigua fué en esta parte tradicional y privilegiada. Las abundantes obras de oro, plata y bronce que nos quedan lo corroboran aún hoy, y sus trabajos hechos para los hebreos, especialmente en la época de Salomón, merecen un capítulo aparte. Explotador de la madera para sus construcciones navales y edificios, buscaba en los corpulentos cedros del Líbano ó de otras partes, notables y hasta nuevos elementos para los grandes trabajos de carpintería. Es posible que por la explotación de las vírgenes selvas fuera un constructor especial en este ramo. El arte de tallista y el de ensamblador debieron serle también peculiares y en ellos debió gozar privilegiada fama.



Fig. 86. – Cabeza hallada en Chipre, de época griega y tipo fenicio

La raza allí dominante era la semítica, mezclada con tantos elementos diversos, que constituyen variantes de tipo, que es difícil precisar de modo incontrovertible cuál pudo ser su filiación. Por relaciones puede buscarse, sin embargo, en la isla de Chipre un tipo predominante que podría llamarse común. Las colonias que fundó aportaron á la metrópoli sus rasgos fisonómicos y característicos de familia. Por los restos esculturales que nos quedan puede decirse que sus hombres tenían vida, perspicacia y actividad (figs. 86 y 87); en las facciones, nariz recta y cuadrada, ojos grandes y vivos, labios abultados, orejas bajas y echadas atrás, conjunto prominente y una expresión animada que revela actividad. Las caras con barba indican el hombre de negocios y dan á conocer por rasgos comunes el mercader y marino de todos los pueblos, el hombre calculador y ocupado en intereses materiales. En los jóvenes el tipo es simpático, fresco, atractivo, y el cuerpo bien formado; en los viejos la fisonomía es grave, y en todos indica un carácter abierto, natural y hasta ingenuo, aun prescindiendo de las exageraciones é imperfecciones de forma y del acentuado arcaismo que dejaron con obras incipientes é inexpertas. La barba corta imita, en unos, la manera persa, con líneas superpuestas de ensortijados; en otros, recuerda la usanza asiria con largos

bucles perpendiculares. El casquete cónico de marino, calado hasta la raíz de los cabellos y la nuca, ó dominando una línea circular de pequeños rizos que limitan y coronan la frente, da carácter y sello local á la fisonomía de los naturales ó insulares fenicios. Las mujeres debieron ser generalmente bellas, con rostros que nos recuerdan los de Astarté, ó Venus fenicia, de modernos tiempos; ó como la Niobe griega tienen aquéllas formas grandiosas noblemente llenas, aguileña nariz de base cuadrada con finura, labios llenos, frente serena, ojos rasgados, mirada dulce, que vemos en las divinidades de Atenas y que fué peculiar de las doncellas y mujeres hermosísimas de Chipre, comparables á las de Creta, Lesbos y Mileto, que tanta influencia tuvieron en las costumbres libres de la capital de Grecia. Las figuras ó fragmentos de divinidades femeninas y de mujeres varias halladas en la isla de Chipre, son un importante comentario para la historia de tipos y costumbres bullidoras de Fenicia y sus islas del mar Egeo. El cuerpo de unas y otras es esbelto y bien desarrollado. El tráfico y la navegación, el buen vino y la vida realista impregnada de sensualismo, unidos á lo excitante de un clima suave y ardiente, daban á aquellos hombres sello peculiar y formas llenas de vida, vigor y empuje. Sus semejanzas con los de la Grecia propia son visibles, las cuales acrecienta el traje talar ceñido con grandes pliegues ó suelto y libre, y el manto echado al hombro. Alguna semejanza se encuentra también con Asiria y Egipto por la importación de trajes y usanzas extranjeras, y el lujo y la riqueza marcaron de vez caracteres orientales.



Fig. 87. - Zenón (?), filósofo griego natural de Chipre (escultura hallada en Golgoi por Palma-di-Cesnola).

No pudiendo desarrollar vastamente la agricultura y la industria, la Fenicia halló en la navegación su importancia. Llevó su vida interior á lo exterior. Hecha navegante poderoso y atrevido, establecióse en islas vecinas, una de las cuales, Chipre, la más próxima, tenía la cuarta parte del territorio de la metrópoli. Fundó Creta, no menos importante, y llevó su colonización á Sicilia, Cerdeña y Africa, donde fundó Cartago; á Francia, donde sentó Marsella; á España, donde tuvo Cádiz, Rosas, etc., países que hizo factorías de su comercio, á los que llevaba sus productos y de donde importaba las riquezas; visitó la Inglaterra (islas Casitérides), país del cobre, y el Báltico, del ámbar, y cuentan que llegó á la India. Su comercio tuvo nota de fabuloso. Las importantes ciudades Sidón, Tiro, Biblos y Trípoli, fueron riquísimas gracias á ese comercio, y cultivaron industrias de lujo, como las de los vasos, que tuvieron en Homero preferente recuerdo.

La isla de Chipre, habitada por los Kefas, de origen fenicio, merece hoy lugar preferente en la historia de aquella nación semita, por los muchos descubrimientos que de su arte é industrias se han hecho y por las nociones históricas que estos mismos descubrimientos nos proporcionan.

La vida y actividad de los fenicios no cabía en los estrechos límites de sus comarcas é islas y hoy se adivina un movimiento activo extraordinario en todas ellas, que trascendía á sus artes y abundantísima producción.

La cualidad de marino intrépido y de mercader le hacían exportar sus productos indígenas; llevar por el antiguo mundo los de Asiria, Egipto y Grecia, cambiándolos á la vez unos con otros y expendiéndolos en su propio país, islas y colonias. Los vasos y joyas de Egipto fueron con ellos á Babilonia y Nínive. Las telas, las alfombras y los bronces de Asiria ó Persia á Egipto, Grecia, Palestina, donde aún se les descubre. Era el intermediario para el enlace de la vida antigua y el vehículo poderoso de este enlace.

A trueque de ello, el comercio creaba en Fenicia un eclecticismo artístico con elementos de todos los grandes pueblos que sus naturales visitaban (Egipto, Caldea, Asiria, Persia y Grecia); eclecticismo que

debía producir en sus artes é industrias artísticas una mezcla bizarra de elementos extranjeros con formas y conceptos indígenas. Las guerras frecuentes que hacían de la Fenicia punto de paso y de conquista, contribuyeron á marcar en ella con vigorosos rasgos las huellas de aquel eclecticismo. Enclavada entre poderosas naciones, era el conductor y el punto de confluencia de los elementos de la antigua civilización.

Los pueblos antiguos recibían por los fenicios más de un influjo que les era extraño y concertaban muchísimos suyos distintos y hasta opuestos en esta sociedad de mercaderes y navegantes. En el arte es la Fenicia por un lado el gran embrollador de caracteres de las naciones extranjeras y el imán conductor de todas las influencias, y por otro el condensador de los extraños en su metrópoli fundiéndolos en una fuerte unidad.



Fig. 88. —Sellos fenicios con las figuras del dios Reschuf y de otras divinidades (imitación egipcia), de la colección Leclerc

La Asiria y el Egipto principalmente cambiaron con ella sus influencias, recibiéndolas y dándolas en religión, costumbres, trajes y artes, cuando no en muchas otras cosas. Exportaron con sus productos ideas, prácticas é imágenes religiosas, cuya huella ha quedado en todos los pueblos con quienes estaban en relación, é importaron con conceptos y prácticas de culto, formas plásticas sinnúmero cuyo sello queda estampado en los objetos descubiertos (figs. 88 á 90). Por Fenicia pasaron las armas de los cinco pueblos principales, egipcios, asirios, persas, macedonios y romanos, que unieron y dominaron el Asia antigua: así parece su arte imitación extranjera. Los tres primeros le dieron sus símbolos primordiales; los griegos trocaron con ella algo más: en lo antiguo las imágenes y adornos, y en los días posteriores á Alejandro Magno, gusto y sentimiento artístico. Los Seléucidas marcaron en el arte fenicio caracteres de influencia griega. Andando el tiempo tal vez se señale con descubrimientos nuevos un período de arte de época seléucida. Roma dominadora dejó huella más marcada de su predominio: las obras de arte de la preponderancia griega y romana, lo son casi de transformación de tipos y figuras. Las ideas locales y de tradición se vistieron con representaciones y usanzas extranjeras, tanto que lo que de aquellos tiempos queda, semeja en lo externo ajeno al país: esto se observa especialmente en el arte de Chipre, cuya isla pareció por largo tiempo una colonia griega. La importancia y la riqueza de la metrópoli y de sus islas excitó siempre el interés egoísta de los pueblos vecinos y poderosos, que hicieron de ellas brillantes piedras de su corona.

A su eclecticismo unía su riqueza y sus creencias. La primera hacía del culto actos de más aparato que belleza, productores de obras espléndidas y brillantes, propias para mercaderes. Las creencias, que parecían más bien que formas de un culto local varios cultos y creencias fundidos en uno, eran productoras de divinidades extravagantes en su forma plástica, entre otras de forma más natural como se ha dicho, presentadas por símbolos y representando ideas de todo punto contrarias al arte. Los falos y pilares parecidos lo ponen de manifiesto.

El culto era suntuoso, como de un pueblo que tiene grandes medios, y las creencias se investían de parte de ese aparato. Los símbolos se



Fig. 89 – Piedra votiva de Adrumeto

presentaban deslumbrantes en lo externo por su forma y materia, y puede decirse que el lujo tenía tanta parte en el culto como la creencia. La sensualidad revestía ese culto de prácticas religiosas excesivamente desenvueltas. El concepto popular de algunas divinidades las presentaba con carácter lascivo y sentido puramente material. Baal, señor del universo, á quien se sacrificaban inocentes niños; Melkarth, parecido á Hércules, dios del sol, del comercio y de las cosechas; Astarté, estrella (ó astro), que recuerda á Venus, llamada en la Biblia Aschteroth; símbolos á la vez astronómicos ó celestes, tenían en Tiro y Sidón, y en varias poblaciones y comarcas fenicias, poco sentido artístico y mucho simbólico y natural. Con Moloch y otras divinidades de la misma religión, aunque de menos importancia, componían como un centro religioso, en derredor del cual se agrupaban diversos dioses secundarios ó de modificado sentido. Del Hércules fenicio hacía Herodoto muchas citas al recordar sus varios templos.



Fig. 90. – Relieve de mármol blanco encontrado en Ruad (Arados), que representa una esfinge (Museo del Louvre).

La escultura nos ha dado diversas representaciones de este Hércules y aquella Venus y numerosos símbolos de las demás divinidades. La influencia extranjera se halla estampada en unas y otras imágenes, pareciendo que la más antigua fué la de los asirios y egipcios y la más moderna la de los griegos y romanos. Sin duda en los últimos tiempos tomaron sus divinidades la apariencia de los dioses y semidioses creados por la mitología clásica, y muy particularmente en las cabezas; Astarté y Hércules fueron en esta parte los privilegiados. Como de influencia egipcia, pueden mencionarse entre otras las de varios cilindros que figuran al dios Reschuf y á otros dioses recibiendo adoración (fig. 88). Diríase que uno y otros son egipcios. Como de carácter babilónico-asirio puede señalarse el relieve en mármol gris de la diosa Atargatis (fig. 91).

Dos tipos principales distintos pueden señalarse del Hércules fenicio: uno de buena forma, hallado en Chipre por el Sr. de Cesnola, que tiene á la vez en su cuerpo el tradicional sello fenicio y el influjo griego. Otro, representado por el monstruoso Hércules de Amatonte, de grosera representación (fig. 92). El último despierta la memoria de las prácticas groseras que debieron tener lugar ante tales imágenes y recuerda las ideas no menos rústicas que conservaba aquel pueblo. La creencia que forjaba tales monstruos debía ser también primitiva y bárbara. Al lado de esta representación hay que colocar la de los dioses pigmeos, que asemejan al Bes egipcio y al Phtah embrionario (figs. 93 y 94), divinidades maléficas del país del Nilo, que simbolizaban á un tiempo la fealdad y la fuerza en repugnante maridaje. Más irregular es todavía el concepto y más extraña la forma de las representaciones simbólicas, que recuerdan de lejos las formas humanas halladas en Chipre y en diversas colonias fenicias: son como extraños abortos de la creencia producidos por una fantasía desarreglada y por ignorante fanatismo, imágenes risibles que simbolizan de lejos abstrusas ideas humanas (1). Recuerdan en orden inferior las concepciones fantástico-populares que señalamos en la imaginería terrorífica de Asiria y en los cilindros de Caldea. Los rasgos del fanatismo fenicio se revelan en sus extraños é inexplicables ídolos. Representaciones de carácter parecido quedaron en todas las colonias



Fig. 91. – Relieve de mármol gris representando á la diosa Atargatis entre sus doncellas (procedente de Ascalón); Louvre

(1) Véanse sus representaciones en las páginas subsiguientes.

fenicias, pudiéndose señalar entre las más singulares las de el Baal-Hamón con el árbol sagrado, esculpido en una piedra votiva de Constantina (Argelia) (fig. 95). Nada tiene que ver con la figura del mismo Baal, anciano sentado, de forma regular humana, vestido con túnica y manto, teniendo á cada lado un carnero y en la frente robustos cuernos, simbólicos de su fuerza y poder. De forma híbrida son las figuras de Moloch con cuerpo humano y cabeza de toro, y las de muchas divinidades de imitación egipcia.

El sentimiento popular creaba aquí, como en los otros pueblos, imágenes con sus monstruosas ó grotescas predisposiciones, y el elevado sentido aceptaba ó aplicaba signos alegóricos por relaciones ideológicas de espiritual ó material significado. Pueblo de marinos y de navegantes, tenía también entre sus dioses tipos imponentes y terroríficos engendros, que le recordaban los terribles momentos de ansiedad y las sublimes impresiones naturales que la vida del mar proporciona: el rugir del trueno y el imponente gemir del oleaje airado y espumoso; el rielar de la luna sobre las verdes olas, y las noches tristes de invierno sobre la mar oscura (1). Algunos de los seres de su teogonía y mitología lo representan: Resheph, el trueno; Halieus, inventor de la pesca; Kolpia, la voz del aire; Baau, la noche; Baal-Moloch, el fuego destructor, y quizás Tammuz ó Adón, de que los griegos hicieron tan interesante mito. Todas las leyes misteriosas ó inexplicables de la naturaleza y del espíritu tenían en la inteligencia elevada sus signos y en el rústico entendimiento sus ídolos. En el período más marcadamente fenicio, cuando la influencia griega no predominaba, la tosquedad del trabajo ponía aún más de relieve lo grotesco de ciertos tipos religiosos y la poca elevación de espíritu que los creaba. La forma no era más que el traje de aquella vulgar y extraña manera indígena de concebir la vida real y la material naturaleza con carácter sobrehumano por su acción benéfica ó destructora, por la vida con que fecundaba, por sus impresiones estéticas y por sus relaciones rastreras ó elevadas con el humano espíritu. Siempre fué la forma externa de adoración mero símbolo plástico de carácter intelecto-sensual con rasgos sentimentales, que pone á la vista las muchas influencias y fluctuaciones que experimentó la creencia, la falta de unidad de su origen y la constante carencia de elementos para llegar á una intelectual y gráfica armonía.

Por otro lado el pueblo fenicio era, como se ha dicho, en mucha parte compuesto de advenedizos de diferentes países, y en su fondo de semitas. Aquéllos servían á un culto múltiple y querían un arte acomodable al informe culto, y éstos debían ser, como todos sus congéneres, peculiares constructores de sepulturas, poco afectos generalmente á las artes originales y menos todavía á las de forma no simbólica.

El arte fenicio era, pues, arte de brillo y aparato simbólico y vulgar, con algunos rasgos nacionales y muchísimos extranjeros, consagrado á un abigarrado pueblo y á un culto de navegantes y mercaderes, apegados al mate-

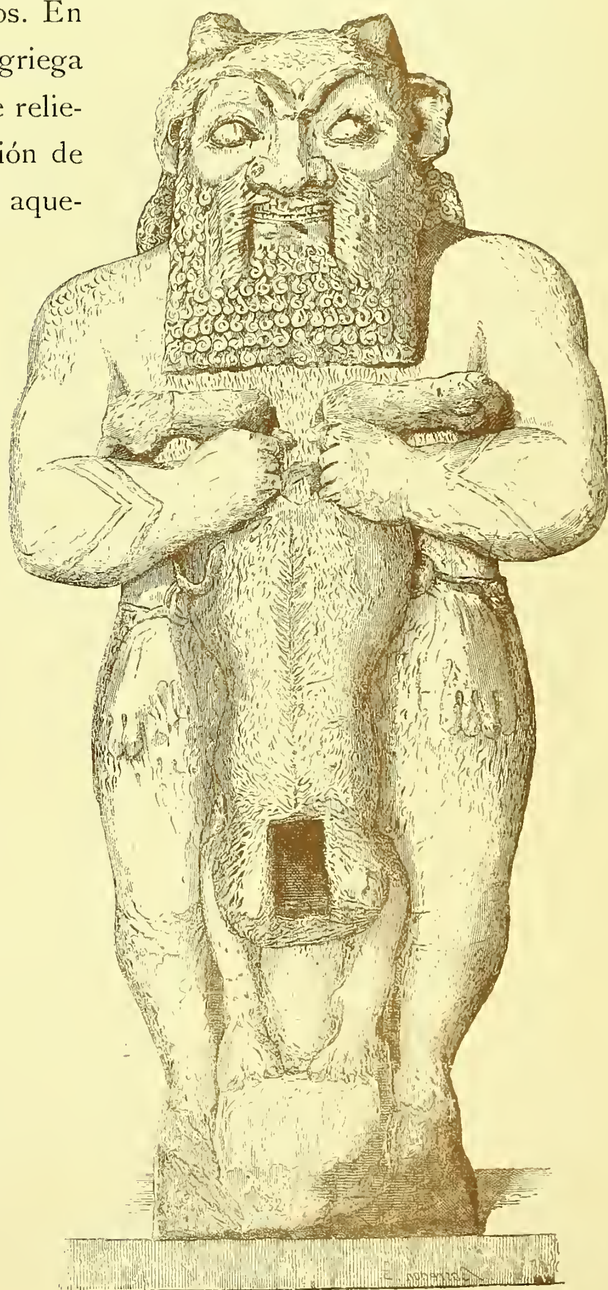


Fig. 92. – Estatua de una divinidad sosteniendo en las manos una leona; hallada en Amatonte (Chipre), hoy en el Museo de Constantinopla.

(1) Algo como la mitológica imagen de Glauco entre los marinos griegos.

rialismo y envueltos en grosera sensualidad. El arte menos elevado sin duda y el menos distinguido de todos los de los pueblos paganos.

Pocos países ofrecen menos restos artísticos que el fenicio, á pesar de lo extenso de sus posesiones en el Occidente de Asia, en el Norte y Occidente de Africa y en las islas y costas del Mediterráneo. Aun hoy casi nada queda importante, fuera de la isla de Chipre y las antiguas ciudades de la metrópoli, Tiro, Sidón, Berytus, Biblos, Simira, Aradus y otras muchas; las importantes de Francia, España, Italia y Grecia, y las que rodearon á la bélica Cartago (hoy Byrsa) en la Numidia y Mauritania, exploradas desde hace mucho tiempo y ahora con más interés y ciencia que nunca, apenas dejan más que recuerdos y algunas indecisas líneas ó cimientos de construcciones; y como obras de escultura y ornato, lo que de ellas poseemos es harto escaso y de poco valor artístico, á pesar de la extraordinaria fama que á sus autores dió la antigüedad. Los vasos, piedras grabadas, monedas y algunas joyas de importancia arqueológica son los principales elementos en que se ha fundado hasta hace poco el estudio del arte fenicio.



Fig. 93. – Imitación del dios Bes egipcio (barro cocido fenicio).

Recientes descubrimientos hechos en la isla de Chipre han venido á dar más noticias á esta parte de la historia, que á no ser por ellos estuviera aún en mantillas. Lo que de aquella isla se ha publicado y lo que poseen varios museos, en especial el de Nueva York, tiene más importancia por su calidad y número que todo lo que antes y después se ha conocido de los demás lugares explorados. Al Sr. de Cesnola (1) se debe principalmente la fortuna de estos hallazgos, que algunos excursionistas indicaron antes, y á su interés en darlos á luz el que se pueda ya bosquejar con algún acierto un cuadro general del arte de otro de los más importantes pueblos. Los nombres de Renán, Saulcy, Beulé, Vogué y otros, son, con los de los antiguos y notables orientalistas, los de aquellos sabios que formaron el marco en que se encierra ese cuadro. Pero á pesar de esto, los conocimientos que se han podido adquirir son todavía incompletos, y los juicios que pueden emitirse son pocos y algunos inseguros, así en el orden histórico y cronológico como en el crítico estético y de arqueología. Fundado aquí el estudio en un núcleo incompleto de noticias, como en Caldea, tiene como allí toda la incertidumbre y todos los riesgos del trabajo fundado en datos y juicios sueltos.

Los períodos monumentales no existen más que en el entendimiento, que por un juicio perspicaz aproxima y compara los pobres despojos que aun quedan; pero no por un trabajo crítico y relacionado de importantes fábricas, como en Egipto, ni de fragmentos, como en Asiria y Persia. Los templos de Hércules, señalados por Herodoto y descritos por autores posteriores, no dejaron más que recuerdos escritos. El de Hércules Tasio, de tanta veneración, ornado con tantas ofrendas y donde se veían aquellas dos columnas preciadas, una de fino oro, otra de brillante esmeralda (ó como se entiende hoy de vidrio colorido ú otra materia artificial); y el del mismo semidiós en Thasos, erigido por marinos fenicios, ó por una colonia de mercaderes, no dejan trazas ni huella. Y lo mismo acontece con los de Astarté en Gebal (Biblos) y en Sidón, y poco menos con el venerado de Paphos, recordado en las medallas de tan renombrada ciudad. Los templos chipriotas, estudiados recientemente en las construcciones y ruinas de Golgos (Athieno), con su



Fig. 94. – Pigmeo (divinidad maléfica), barro cocido fenicio.

(1) Véanse sus obras: *Salaminia (Cyprus)*, 1862, y *Cyprus*, 1877, las dos impresas en Londres.

celda cubierta de relieves y velada por estatuas; Kition, menos explorada; Curium, guardadora de un rico tesoro artístico en sus cuatro cámaras, son recuerdos harto incompletos, más importantes por sus destrozos y su escultura imaginera que por lo monumental de su obra. Sus construcciones de ladrillo, secado al sol á la manera babilónica; sus pilares de madera, coronados por capiteles de piedra de achatada forma y rasgos greco-orientales; sus celdas, llenas de estatuas y relieves, nos dan el emplazamiento, la forma y partes de los templos con las influencias que en ellos se ven, marcando á la vez el sitio en que existieron ó existen otras obras de importante interés. En Malta el templo de Gaulos (Gozzo), llamado hoy la *Giganteja* (morada de gigantes), es otra de las obras y sitio dignos de recuerdo, ya por su primitiva construcción, ya por la ausencia de santuarios que existieron en la isla (hoy conocidos por inscripciones del siglo IV antes de J.C.), dedicados á los dioses Sadam-Baal, Astarté y á una divinidad ignorada, por estar mutilada la inscripción de su nombre. Birsa guarda recuerdos del más notable de sus edificios religiosos, de que se han hallado fragmentos recientemente, y sólo se tiene memoria del famoso templo de Tanit, llamado *Virgo cœlestis* en la época romana. Las huellas del arte púnico han desaparecido casi por completo, á pesar de las excavaciones y esfuerzos hechos para encontrarlas. Igual suerte tocó á los santuarios de Baal-Hamón en Marsala (Lilybea), de Astarté en Eryx (Sicilia), de Baal-Somain, de Baal-Hamón y Eschmún en Sulcis, en territorio fenicio-sardo; al de Melkarth en Gades y á otros de diversos sitios de la península ibérica; á los de Marsella y demás lugares semitas de Francia y de sus costas, que recuerdan la importancia alcanzada en varios tiempos por los pueblos y las artes fenicias del Mediterráneo.



Fig. 95. – Representación del dios Baal-Hamón con el árbol sagrado (piedra votiva hallada en Constantina, Argelia)

Hoy sólo destrozos y esparcidos fragmentos nos hablan de lo que pudiera interesarnos como de aquel pueblo, aun casado con extranjeras formas. El entablamento de un templo de Biblos (fig. 96), hallado por M. Renán en sus investigaciones en Fenicia, nos dice cuál era la tendencia cosmopolita y ecléctica de aquel arte que tan admirablemente enlazaba, con fisonomía nueva, el espléndido símbolo del sol egipcio con el collar de perlas y la flora ornamental romana, de rotundo y grandioso trazo. Con esos restos desparramados, es maravilla hallar todavía características construcciones, como el tabernáculo-celda de Amrith (Siria), llamado *maabed* por los naturales, que recuerda en pequeño la disposición de un templo fenicio; ó como el de Ain-el-Ayat del mismo país, que, con su corona de *ureus* repite en pequeño aquel plan, y la imitación de obras egipcias de la época de Nectanebo. Unos y otros despojos y recuerdos monumentales componen hoy todo el mapa geográfico de las obras seculares de aquel importante pueblo.

Únense á ellos un sinnúmero de grutas y pozos sepulcrales, vastas necrópolis de enterramiento, de generaciones sucesivas, que, como las de Marath (Amrith), Tiro, Sidón, Adtum y Gebal son todas de época relativamente moderna, pero importantes por su disposición interior y por sus sarcófagos. Encima de ellas cipos ó pilares de unos cuantos metros, llamados *meghazil* en el país, indican el emplazamiento y entrada de las sepulturas interiores. El más notable de Amrith, con leones de escultura en su zócalo, es, según M. Renán, «obra maestra de elegancia y proporción.» Las formas de sarcófago y de panteón piramidal señalan también allí la existencia de depósitos interesantes al arte. Dali, Halion, Amatonte

y otras poblaciones de Chipre conservan sepulturas parecidas, y lo mismo Malta, Sicilia, Cerdeña y Cartago. En todas, la existencia de sarcófagos con ornato escultural ó con cabeza de gran relieve ocupan sus salas, adosadas á las paredes, de bella construcción á veces, con un cortejo de vasos en arcilla, vidrio, alabastros *(alabastrones)*; de idolillos, como pigmeos y divinidades fenicias, y de figuritas de barro ó bronce, á las que se unían amuletos egipcios, lámparas y joyas tan valiosas por su antigüedad como por su belleza y precio. Sólo en Chipre, más de tres mil sepulturas exploradas por Cesnola, algunas anteriores de 400 años á nuestra era, han dado á la arqueología y al arte tesoros en gran nú-

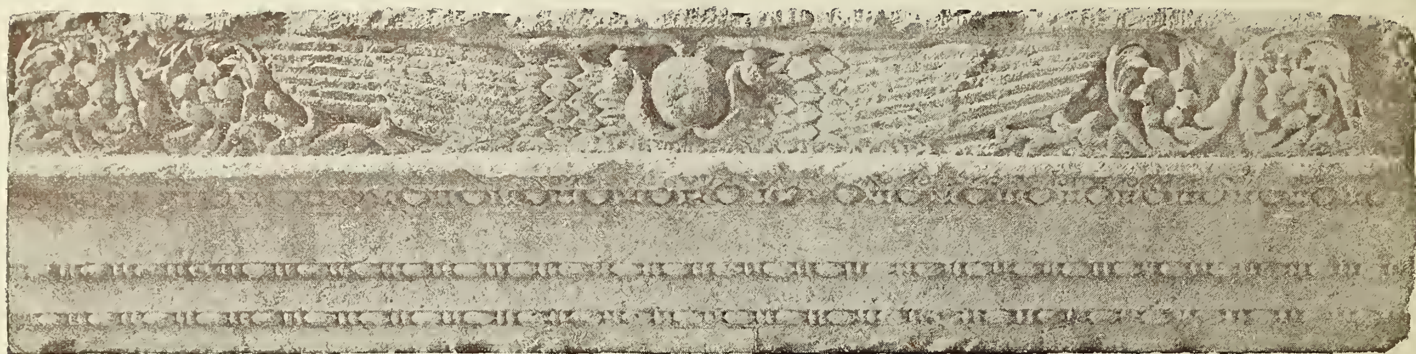


Fig. 96. – Entablamento de un templo de Biblos, de la época romana (Museo del Louvre); según fotografía

mero. Lo mucho que puede hallarse en aquella isla basta para enriquecer los principales museos de Europa. Dali, Curium, Larnaca (Citium), Golgoi ó Golgos (Athieno), Alambra, Otamia, Amathus, la legendaria Paphos y Salamis la histórica, son entre muchísimas poblaciones y sitios excavados los que han dado elementos para el moderno estudio de la historia, la arqueología y el arte fenicio, con el de la isla de Chipre; de aquella isla famosa por sus recuerdos, agradable por su clima y su campiña, cuajada de riquezas, rodeada de prestigio, realzada por la hermosura de sus mujeres y por su vino añejo digno de los dioses, y tan atractiva por sus pintorescas playas, pobladas de velas y remos y de extranjeros y marinos.

En las obras de escultura, por lo que antiguamente se sabía, se limitaba la Fenicia á la representación simbólica de falos colosales y de pilares puntiagudos ó cónicos; á las figuras de Dagón y Oanes y otras, parecidas á las asirias; á grifos y monstruos y á las imágenes más modernas de Atargatis, Astarté y Baal, representadas en monedas del imperio romano.

Los trabajos de metal, aplicado en láminas á la manera babilónica, eran comunes de esta escultura, y el empleo de la pedrería, como adorno, también debió distinguirla. El brillo supliendo la belleza y un fanatismo suntuoso y grosero al goce del alma, era lo que en esta parte fascinaba á tal pueblo. Compréndese que los ídolos ó imágenes que se fundían en metal ó que se trabajaban en oro y pedrería, debían ser de láminas delgadas y de trabajo repujado aplicado sobre formas de madera, cual se hizo durante siglos en toda el Asia central y cual indicamos al tratar del arte caldeo.

Los descubrimientos hechos modernamente en la costa fenicia y en la isla de Chipre han agrandado el círculo de nuestros conocimientos y confirmado muchas antiguas noticias con valiosas obras de arte.

Los sarcófagos hallados en Sidón y en Biblos nos presentan imitaciones en piedra negra y blanca de las cajas de momia egipcias. El Museo del Louvre posee un magnífico sarcófago de Saida, en mármol negro; es el del rey Esmunazar (fig. 97). Otros cuatro de mármol blanco ofrecen los mismos caracteres y proceden todos de Sidón. Dos de ellos tienen tapa y fondo con dados salientes para levantarlas ó separarlas y una mascarilla en la parte superior de la tapa. La influencia griega se ve en los rostros de éstas y ofrece belleza suma en un sarcófago hallado en Trípoli. La impresión total es agradable y grandiosa.

En todos los tiempos, ó por lo menos desde los más antiguos, debieron emplearse esa clase de sarcófagos y otros de la misma forma para depósito de los cadáveres de personajes importantes. Ninguno de los hallados hasta hoy es obra del siglo sexto antes de nuestra era, y bastantes son contemporáneos de los períodos griego y romano. El del rey Esmunazar data de unos 350 años antes de J.C. Su forma es por lo general la común de los sarcófagos de piedra anteriores y posteriores. Dividíanse en dos partes: una que formaba la tapa y otra que era el fondo ó caja que contenía el cadáver. Los más sencillos consistían en un ataúd de forma oblonga, planos lisos y líneas regulares, descansando en un zócalo ó pedestal y formando en conjunto una obra severa. Algunos, más esculturados, tenían coronas, orlas y palmas, ó sencillos ornatos en sus lados y sus tapas. Los más complicados presentaban la forma egipcia de caja de momia labrada en piedra (fig. 97), ó como la de los de la isla de Chipre, una urna rectangular de forma propiamente romana. Colocábanse todos, como se indica, junto á las paredes interiores de las cámaras cuadrangulares de enterramiento, como en un panteón de familia, produciendo imponente efecto, ó en nichos abiertos en el espesor de la pared ó en la peña viva.

Llámanse hoy *antropoides* los que imitan las cajas de momia, por tener esta forma, que reune la cabeza humana á las líneas y planos del ataúd. El rostro ó mascarilla, relevado en la tapa, produce original contraste con la masa lineal del resto del sarcófago: los de Esmunazar y Tabnit, ambos contemporáneos y existentes en el Museo del Louvre, son tipos de su clase. Muchos están coloridos, á semejanza

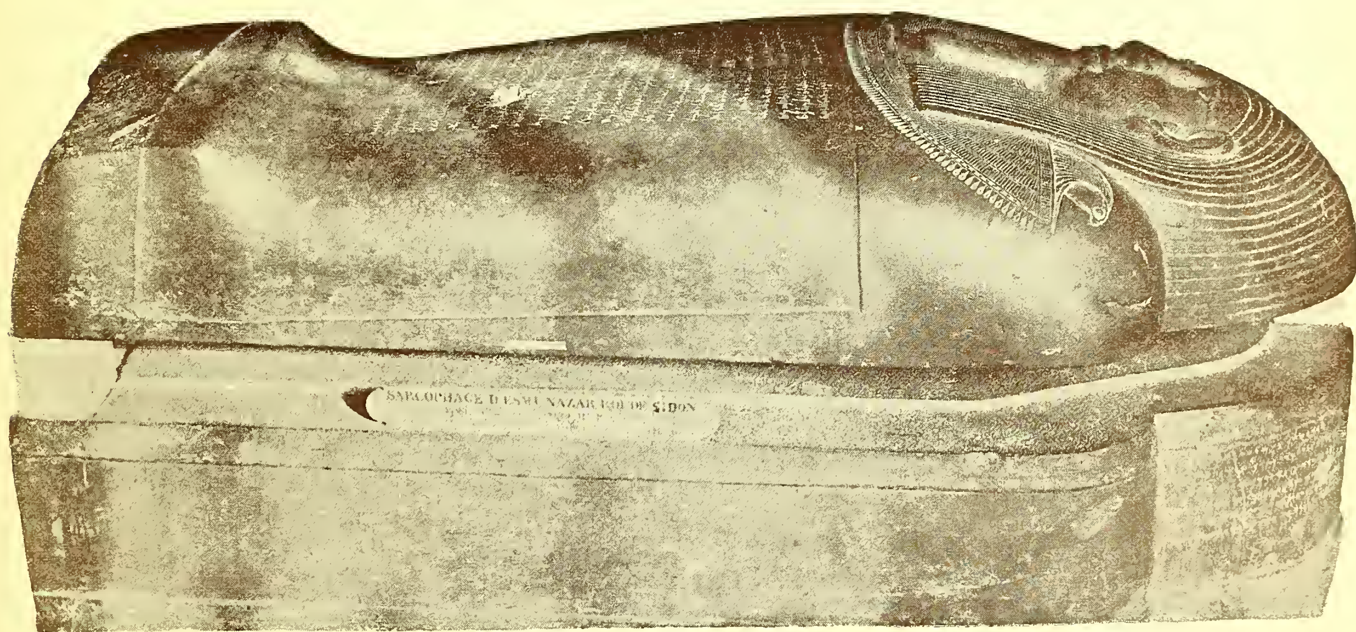


Fig. 97. – Sarcófago fenicio del rey Esmunazar de Sidón (Museo del Louvre), según fotografía

de las cajas de momia de que son imitación. El rostro ancho y plano, envuelto por el claft egipcio, produce el efecto de aquellas cajas, pero con apariencia de obra más sólida, pesada y monumental.

Merecen recuerdo algunos ejemplares que pertenecieron al museo Napoleón, uno del museo Británico, otro del museo metropolitano de Nueva York y varios de Sicilia y Malta, en especial los que se hallan en el museo de Palermo, en los cuales la cabeza tiene facciones fenicias, greco-fenicias ó de puro tipo griego, que se diferencian de las del sarcófago de Esmunazar en su mayor regularidad y más relieve, imitativo de la forma humana asiática é indo-europea. Los del Louvre, que ofrecen influencia griega, tienen rasgos más modernos y mayor sabor escultural á la manera clásica. La barba y cabellera de algunos están notablemente ejecutadas. En sus prominencias ó lados salientes colgaban coronas los deudos ó amigos de los que eran sepultados en los venerables depósitos. Sarcófagos relativamente modernos poseen también el Louvre y el museo de Palermo, en los que se fué dando á la tapa forma humana hasta llegar á reproducir por completo la del muerto, con imitación de brazos, pies y de todo el traje. La adición

del hombro, brazos y pies debió ser la modificación más antigua de la forma antropoide, copia de las cajas de momia, y la reproducción de toda la figura debió empezar más tarde. Por uno y otro medio se perpetuó la imagen del muerto, la cual puede ser retrato en algún caso, presentándole acostado y con los brazos á lo largo del cuerpo ó sobre el pecho, como en los sarcófagos de la Edad media. La imitación de las extremidades y del rostro es natural y semiclásica y la ejecución hábil. Distinción y noble reposo son también en estas figuras cualidades dignas de encomio. Existe una en París que tiene un vaso en la mano, y en Palermo otra que viste el holgado *peplum* de las doncellas griegas.

Con estos sarcófagos hay que comparar los descubiertos en la isla de Chipre por el infatigable investigador norte-americano, los cuales tienen igual disposición. De entre éstos son de notar los de Golgoi, Amatonte y Citium, diferenciándose mucho algunos de la forma antigua, y cambiándola otros por la de bellísimas urnas de imitación griega ó romana (1).

De talla primitiva y esencialmente fenicia parecen haber sido los sarcófagos que, como los de Esmunazar y Tabnit de Sidón, reproducen los *visus* de momia. Estos dos, y sin duda otros muchos, fueron labrados con materiales egipcios, y, según hoy se cree, por artífices de aquel país. El del rey Esmunazar es de anfibolita arrancada á las canteras de Ammanat (cerca de Cosea). Asegúrase que es obra egipcia, adquirida por navegantes fenicios; que tuvo en un principio inscripciones egipcias, borradas luego y reemplazadas por las que hoy posee. La suposición merece estudio, pues pudiera tal vez ser trabajado por artistas fenicios en su propio territorio con material extranjero, ó por artífices de alguna colonia de semitas residente en el país del Nilo. Lo que por otra parte no deja duda es que casi todos los sarcófagos de igual forma que conservan los museos presentan rostros de tipo distinto de los que sirven de envoltorio á las momias. Sus proporciones poco esbeltas, menos largas y más anchas, difieren también de las que son peculiares de esas cajas de enterramiento.

El sarcófago de Esmunazar es demasiado corto y ancho, desproporcionado para el tamaño de la cabeza; pero como una sólida masa y presentando su dibujo como una mole gigante, es por todos conceptos monumental, aun prescindiendo de su materia que le da este carácter. Las ideas de riqueza, de solidez y de duración se ocurren naturalmente á todo el que considera la obra, así por la materia de que está formada como por lo notable de su ejecución. Esta es fina, delicada, cuidadosa y encariñada, hábil y magistral. El rostro, fácilmente modelado, rodeado por el claft y terminado por el apéndice masculino ó barba de los faraones y de los dioses, presenta impresión tosca y grandiosa, verdaderamente escultural. La nariz y los labios son prominentes, las orejas grandes, los ojos pequeños, los carrillos abultados y el ángulo facial obtuso, en un conjunto aplanado y ancho, dan perfecta idea de la majestad del personaje. El ancho paño que rodea la cabeza y el rostro contribuye á esa impresión por su trabajo fino é imitativo. Más fino es todavía el mecanismo del adorno afiligranado, que como una gargantilla se extiende circularmente bajo los paños del claft y la barba. El trabajo de esta sola parte bastaría para acreditar la primorosa labor de la obra.

Sarcófagos de esta y otras formas se hicieron en Chipre, en Fenicia y en sus colonias é islas, con piedras blandas y calcáreas, duras y marmóreas. Hiciéronse asimismo con plomo, barro y cedro con aplicaciones de metal, coloriéndose unos y otros; no llevan inscripciones ni leyendas. Notabilísima es la mascarilla en barro de uno de esos sepulcros encontrado en Amrith (Fenicia septentrional), conservada hoy en el museo del Louvre; y no menos notables son las de león, hechas en bronce, que se hallan en el mismo museo, con las cuales se adornaron los sarcófagos de madera. Aunque de época romana, interesa aquí por ser de trabajo fenicio uno precioso, adornado con cabezas de león, que sostienen guirnaldas, y con bustos de félidos, de más relieve en los extremos de su tapa.

---

(1) Véanse las reproducciones que se dan en las páginas siguientes y la obra de Luis Palma di Cesnola: *Cyprus.*

La isla de Chipre ha sido además, como se ha dicho, el arsenal donde ha podido estudiarse una de las ramas del arte fenicio.

El crecido número de estatuas descubiertas en Golgoi, adosadas á las paredes de la que debió ser celda de un templo, presentan la mezcolanza más extraña de figuras de impresión egipcia y asiria con rasgos de otro arte y con recuerdos griegos. El traje es en unas semejante al asirio con casquete; en otras, algo parecido al schenti ceñido, con un paño pendiente ó delantal adornado por *ureus*, con una gargantilla egipcia y un gorro cónico: el traje de dos pueblos, que la barba larga con bucles en las primeras y corta y rizada en las últimas completa, caracterizando los dos tipos, aguileño el uno, frío, perspicaz y muy vivo; de nariz plana el otro, boca sensual y sereno semblante inteligente; todo imitación de las obras hechas por dos pueblos vecinos.

En su disposición tienen muchos puntos de semejanza con las estatuas caldeas y especialmente con las de Tel-lho. Unas y otras conservan el envaramiento de la escultura primitiva, pero las de Chipre tienen más acción, más naturalidad y más vida. Son, sobre todo, mucho más modernas; están en el período arcaico, pero en el arcaísmo antiguo que produjo la escultura clásica. Las cabezas de Amatonte y Golgoi tienen expresión animada, mientras que las de la época de Gudía y demás caldeas están como heladas ó adormecidas: aquéllas, hasta envaradas, parecen tomar parte en algún acto humano, al paso que se hallan éstas bajo la presión abrumadora de algún concepto imponente ó trascendental divino. En las estatuas enteras y los fragmentos de estatuas, ante los trozos de Tel-lho, queda el ánimo frío, mientras que en los colosos y figuras de influjo y corte fenicio, una impresión de sorpresa, que se convierte en agrado, deja el espíritu complacido é interesado á la par.

La ejecución de ellas es completamente distinta; natural, imitativa y grandiosa y de lineal cuadratura en las primeras y más antiguas, da de la forma humana y del ropaje idea de conjunto é ilusión de desbaste; influída y aficionada á la imitación extranjera, produce en la última efecto grandioso y real en las líneas generales, pero de artificio minucioso que fuerza á interesarse por el detalle antes que por la masa general. Despierta aquélla recuerdos religiosos, como las imágenes de culto de existencia ideal y apariencia imaginativa, por mucho que sean reproducciones con intención realista; y llevan éstas como históricos retratos, á las figuras heroicas de concepción homérica. El plegado, tieso y escaso, de la estatuaria caldea recarga su inmovilidad y exagera su quietismo, y el abundante ó airoso de las figuras de Chipre recuerda la movilidad y la actividad congénita á las razas activas. Son dos tipos adecuados, á la vez que distintos, del agricultor pasivo de la feraz Mesopotamia y del inquieto mercader de la Siria inferior y de sus colonias marítimas.

Cuatro tipos principales se hallan en esas estatuas, que presentan otros tantos estilos y modos con que la escultura extranjera influyó en el de Chipre. Son el caldeo-asirio, el egipcio y el griego, y un tipo intermedio que puede llamarse local y que fluctúa entre uno y otro, según los períodos históricos, tomando también de varios. Este es el más fenicio de todos, resultado de la fusión de elementos extranjeros (1). Posterior á ellos se halla el estilo romano-chipriota, que con el tiempo acaba por hacer completamente romanas las antiguas tendencias asimiladoras y cosmopolitas de la antigua escultura. Las obras de esta clase y las puramente griegas; las que reproducen tipos y figuras de la historia ó de la mitología de esos pueblos, y las de otros asuntos clásicos, ó las que convierten en ellos las ideas extranjeras, están ya fuera de este cuadro de la escultura fenicia. Sacerdotes, dioses, ído-



Fig. 98. – Cabeza de imitación asiria hallada en Chipre (de fotografía)

(1) Compárense las figuras 33, 34, 41 y 45 de Caldea, y el texto que á ellas se refiere, páginas 33, 39 y 42, con las fenicias.

los, vasos y figurillas de esta clase son, sin duda, por lo relativamente moderno de su producción, lo que más abunda entre los hallazgos de Chipre.



Fig. 99. – Cabeza arcaica de imitación asiria y griega, hallada en Chipre (de fotografía)

Al estilo dicho asirio pertenecen particularmente las cabezas y figuras que llevan el casquete cónico de los marinos y la barba con largos y ensortijados bucles superpuestos formando fajas (figs. 98 y 99), y cabellera lacia y rizada á la manera que en las figuras de Nínive. El prototipo de estas cabezas es una colosal hallada en Athieno y que hoy forma parte del Museo de Nueva York. Las estatuas de este estilo visten túnica larga hasta los tobillos (fig. 100) y uno como manto, con borde ú orla, echado á la espalda. Algunas doblan el brazo izquierdo recogiendo el manto, y otras lo llevan caído á la manera egipcia. Las barbas de varias estatuas parecen postizas, conforme se ve en dos de nuestros grabados: estas costumbres fueron comunes entre los príncipes ninivitas (1).

Las estatuas de influencia egipcia (fig. 101) parecen haber sido más abundantes, y sin duda, á juzgar por las halladas, son de época posterior. La imitación es en alguna tan grande que la hace semejar mera copia á la primera impresión. El paño que les ciñe las sienes y el que envuelve las caderas son remedo del *claft* y el *schenti* egipcio. Estas piezas del traje modificadas forman el distintivo principal del estilo. Pocas estatuas tienen las dos piezas, y lo común es que lleven una ú otra, junto con algunas también extranjeras ó de uso y moda local, ora de Fenicia, ora de Chipre. Los brazos pendientes junto á las caderas, caracterizan las figuras de este estilo é imitan el envaramiento de la estatuaria egipcia de época tebana y decadente (2).



Fig. 100. – Fragmento de estatua arcaica de imitación asiria, hallada en Chipre (de fotografía)

Ninguna de las estatuas halladas es, empero, copia de las que imitan ó recuerdan: son todas chipriotas por su estilo y forma, por el conjunto del tocado y traje. La falta de bigote y la barba con sola indicación de bucles en su remate, marcan diferencia capital en los rostros, que recuerdan la estatuaria asiria: estas modificaciones del rostro (y en especial la barba sin bigote) son también distintivo de mercaderes y marinos. El uso de camisa elástica adherida al cuerpo como una coraza que cubre sólo de los brazos el hombro, el uso de brazaletes ciñendo el *biceps*, el *schenti* modificado con mil formas no egipcias, no siendo un simple paño, sino una pieza cortada *ad hoc*, ornada con cabezas de medusa, *ureus* y pájaros, formando pequeños pliegues como tuniquilla; las modificaciones del *claft* ó el empleo de túnicas largas de manga corta, manto y casco ó gorro cónico, y el uso de barba rizada (que los Chemis no usaron), son, entre otras, las modificaciones de esas estatuas seudoegipcias. La que aquí damos, mutilada,

(1) Véase nuestra *Historia ael Traje*, cap. III, *asirios y babilonios*.

(2) Compárese la figura 7 con las 21 y 22, egipcias.

figura un soldado de Chipre de importante categoría, á juzgar por lo rico y adornado de su traje, original y ligero (fig. 101).

Los rostros, sobre todo, marcan esencial diferencia entre el tipo de estas estatuas con las figuras que se hallaron en Asiria y las del país del Nilo. Las llamadas chipriotas son de otro tipo y otros usos por su abundante cabello, en ninguna afeitado, y la estructura de sus ojos, nariz y boca (fig. 98). Son, á pesar de su arcaísmo, del puro sello fenicio que se indicó anteriormente (páginas 87 y 88).



Fig. 101. – Fragmento de estatua de imitación egipcia, hallada en Chipre (de fotografía).

Marca el influjo griego el hallazgo de muchas cabezas (figs. 99 y 102 á 105) y de algunas estatuas con caracteres arcaicos de la escultura dórica y jónica, y particularmente de la ateniense, en sus épocas de comienzo. De ellas se pasa fácilmente á la buena escultura de sello puramente clásico hallada en la isla de Chipre, y por ellas se conoce mejor la antiquísima influencia de la metrópoli y puertos griegos y de su plástica primitiva (figs. 86, 87 y 105). Los descubrimientos de Athieno y Golgoi han venido á comprobar el grecismo de Chipre en época bien remota y la originaria hermandad del arte de aquellos pueblos del mar Egeo. Queda ahora por probar si fué Chipre ó fué Grecia la que dió el tipo primero de esa escultura arcaica (1). Tiene la de la isla abundantes rasgos griegos: el pelo en trenzas que caen á la espalda y sinuosas ondas, y la barba y bigote peinados con arte, ceñido aquél por anchas cintas ó por coronas de narcisos y hojas (figs. 99, 102 y 103). Algunas son tan arcaico-griegas que se confunden con las coetáneas de Atenas y otras ciudades (fig. 103), ó son tan adelantadas como la que retrata á un sacerdote de período posterior en busto bien proporcionado y de adelantado trabajo (fig. 104). La larga túnica talar de anchurosos pliegues que se estrecha disminuyendo hacia los pies, acompañada acaso de otra tuniquilla corta superpuesta y del manto, recogido en diferentes sentidos á la manera griega, dan más apariencia clásica á las figuras de este período de grecismo puro. A tal grupo pertenecen el sacerdote con el vaso y la paloma del Museo de Nueva York, que lleva el tradicional gorro cónico y barba, sin bigote, rizada según la usanza asiria; otro sacerdote parecido que lleva sandalias ceñidas, una paloma en la mano y senda corona con doble fila de hojas en derredor de la cabeza; otra estatua mutilada hallada en Dali y el fragmento sin cabeza que tiene el Museo del Louvre, el cual parece representar la estatua icónica de una mujer. Por un ascenso natural de toda escultura empezó en ésta el plegado por ser una serie de trazos esgrafiados; siguió después haciendo gráficas indicaciones, acentuadas y convencionales, y concluyó dando á la vida artística local producciones hábiles é imitativas de los ropajes, como de las cabezas y del desnudo á la manera ideal antigua. Las interesantes y severas figuras de sacerdotes de Venus ú otras (fig. 104) halladas en la isla de Chipre (2), atestiguan el adelanto á que llegó el arte de dos distintos pueblos marchando por un mismo camino.

Todas las influencias aquí expresadas se unen y enlazan en la estatuaria chipriota formando un conjunto armónico de elementos heterogéneos. Ni las estatuas de estilo asirio son asirias, ni egipcias las egipcias, ni son clásicas las griegas; todas tienen de todas, y además un elemento indígena se mezcla en ellas, como en todo el arte fenicio, dándoles color local y apariencia de un nuevo arte. Así se hace que todas ellas tengan un tipo peculiar que no tuvo otra escultura. Los elementos extraños se unieron, propor-

(1) Acerca de la influencia griega en Chipre véase Heuzey, *Catalogue*, y Perrot y Chipiez: *Histoire de l'Art*, tomo III.

(2) Cesnola: *Cyprus*.

cionando á cada estatua de por sí algo de los dos estilos asiáticos, en las de época más antigua, y parte de más de uno en tiempos del influjo griego. Así se ven en cualquiera de las estatuas halladas, y hasta en las solas cabezas, indicios de las demás obras de esta original escultura. Barajados los recuerdos y elementos extranjeros crearon un sello común, distintivo, de familia, y le estamparon en las obras como rasgo cosmopolita y ecléctico figurativo. Esta es su cualidad preciada y su rasgo característico, que da á ese arte semita valor en la historia del arte plástico. Ni la imitación extranjera, ni el arcaísmo distintivo, ni la novedad de un tipo histórico antes desconocido, bastaran para dar á este eclecticismo híbrido importancia capital en el vastísimo cuadro histórico de las formas é ideas estéticas: es aquel sello peculiar que sorprende y preocupa, y que, según Perrot, imprime á esta icónica escultura la apariencia é impresión de originalidad que no tiene (1).



Fig. 102. – Cabeza de estilo arcaico, hallada en Chipre, imitación egipcia y griega (de fotografía).

A copia de producir figuras de un mismo sentido y con un mismo objeto, obtuvo la estatuaria de Chipre las cualidades peculiares y la originalidad que le distingue, á pesar de lo que se opina en contrario, y vino á constituir dentro de una variedad de tipos, un estilo peculiar propio de todas sus representaciones. Esto es lo que da á ellas carácter de localidad, constituyendo con la constante labor y el tiempo el tipo escultural propiamente fenicio de la más próxima de sus grandes islas. Reune ese tipo como el resultado de todos los demás, siendo su resumen, y, por decirlo así, su síntesis: en él están fundidas armónicamente todas las cualidades que distinguen á los demás estilos, y que no son lo que constituye sus rasgos asirios, egipcios y griegos, sino algo que es producto de la práctica, de la experiencia del oficio, del dominio de la técnica y hasta de una costumbre de esculpir, y á la vez tinte y barniz griego, egipcio y asirio. Es como la levadura de que sale la gran masa de su escultura; como el aire artístico de que está impregnada, saturada á través de siglos, la atmósfera del arte local. Y tiene además la estatuaria de este estilo, que podríamos llamar esencialmente chipriota, más que ningún otro, el nervio y la vida de los hombres de su país. Este venía dando desde las más antiguas obras fisonomía patria á las cabezas de sus figuras, y debió acentuarla de un modo más visible al llegar á determinados períodos de conjunción de los estilos. Está marcadamente estampado el sello del cuarto gusto en la cabeza que señalamos con el número 106, encontrada en el templo de Golgoi como las demás que la acompañan. Coronada por artificioso peinado que se enlaza con prominente y artística hojarasca, y animada de expresión inteligente y viva, tiene á vueltas de simpático tinte griego, interesante y grandioso sello indígena. Las facciones son en ella viriles, salientes y características, y el trabajo del artífice inteligente é imitativo. Llega ya este conjunto de formas y cualidades á la meta del arcaísmo griego, y anuncia un notable adelanto en la plástica del país. Como ésta pudieran señalarse otras cabezas y figuras que se aproximan á las de época posterior, que se han dado como indígenas, resumidoras del tipo y filiaciones de un pueblo entre los de raza semita (figs. 86 y 87).



Fig. 103. – Cabeza arcaica hallada en Chipre; imitación griega (de fotografía)

Con más ó menos habilidad técnica y este ó aquel estilo, hállanse en las cabezas arcaicas de la esta-

(1) Esta idea no es del todo exacta, pues á pesar de lo imitativo es la escultura de Chipre, por su carácter ecléctico, marcadamente original.

tuaria de Chipre formas y facciones que constituyen prototipo y caracteres de escuela, á la vez que fisonómicos. Son éstos: la frente redondeada y sin grandes abolladuras, los arcos superciliares y las cejas geométricamente arqueados ó con ligera ondulación al aproximarse á las sienes (fig. 99); los ojos saltones, á veces de un modo excesivo, cercados de órbitas también geométricas indicadas con dureza, y que por oposición de forma y extrañeza de líneas oblicuas parecen más bien el diseño total de una hoja que el del órgano de la vista; la nariz no muy larga, recta, algo roma, ancha y alta de base, más relevada en esta parte que en el resto, marcando irónico y burlón carácter; y los labios salientes, en especial el inferior, con trazos vigorosos, relevados en sus comisuras y circulares en sus líneas, con más mecánico que hábil dibujo, por obra de amanerado gusto convencional de los artífices, contribuyen á dar á las fisonomías aquella impresión sardónica á la vez que ingenua que constituye su arcaísmo, y aquel aire jovial y habitual sonrisa que se ha dado en llamar por autores extranjeros *el forzado reir de la escultura eginética*. Ponen de relieve estos caracteres esculturales, y sirven de marco al rostro, los gorros cónicos calados y los cascos ó mitras de forma parecida, el pelo largo y ondeante que cubre el cuello y rodea la frente, las barbas rizadas que dibujan el óvalo de la cara como si fuesen postizas, grandes orejas pegadas al cogote y caídas hacia los pómulos, y aquel adorno de anchas cintas y ufanas coronas con enderezadas hojas, narcisos y madroños, que como signo de gala y distintivo de fiesta ó anexo de ceremonia, rodea y ajusta el cráneo y engalana la animada cabeza. El conjunto de esas testas es tan típico y original como nuevo y simpático, á pesar de lo inexperto del mecanismo, de lo incorrecto del dibujo y lo monótono de su arte. La impresión total de la fisonomía (figs. 98, 99, 100, 102 y 103), ora grave, ora seria, ora reflexiva é ingenua, ó tímida y cándida, con aquella apariencia de satisfacción y complacencia externas, tiene un aire de naturalidad benigna y de jovialidad espontánea, propia de la infancia del arte. Es la inconsciente y perpetua sonrisa de los grandes, los héroes y los dioses en los tiempos y pueblos primitivos.



Fig. 104. – Cabeza de sacerdote (?) hallada en Chipre, imitación griega (tipo intermedio); de fotografía.

En las figuras enteras y en los importantes fragmentos tienen los restos de Idalia y de Golgoi caracteres que les distinguen, y entre éstos salta á la vista muy particularmente el contraste que presenta en todos la anchura de su parte superior con la estrechez del centro del cuerpo y parte baja; su envaramiento y la tiesura de sus ropas, ya indicada; la forma cilíndrica de algunas y la de cono invertido del conjunto de las más, todo lo cual son caracteres generales de la rígida estatuaria. El motivo de aquella desproporción del cuerpo se halla en la necesidad de alinear en el recinto de una celda un crecido número de figuras: por esto, se dice, se estrecharon sus lados y se las dejó desbastadas en la parte posterior, sin pulirlas ni darles forma. Adosadas á la pared pasaba desapercibida esa intencionada negligencia, y apretadas unas contra otras ocupaban menos espacio y cabían en mayor número. Era una razón de conveniencia de lugar. Es posible también que por afición local y costumbre de escuela se diera estrechez á los trajes y apretamiento al plegado, en constante diminución de la cintura á los pies, para ajustarlos al cuerpo y á las formas del desnudo y aproximarlos estrechos á las extremidades inferiores. Esta tendencia escultural, semejante en algún modo á la de los cilindros de Ur, vistos al revés, produce en varias figuras una impresión grata, que se



Fig. 105. – Cabeza hallada en Chipre, estilo griego de los últimos tiempos (según una fotografía).

amolda al gusto y al sentimiento de lo bello: es simpática, agraciada, airosa, y hasta de cierta belleza en alguna obra, y revela finura en los juicios de arte. Varias estatuas enteras, algún fragmento con blusa y calzones listados del Museo de Nueva York y un torso de mujer con manto y *peplum*, de caracteres griegos, que posee el Museo del Louvre, son los tipos más notables de ese modo de vestir. El trabajo de estas estatuas es cuidadoso é imitativo en las prendas del traje y en los cabellos, que están á veces tocados con primorosa delicadeza. Suelen adornar las bandas ó cintas que ciñen el pelo, estrellas y rosas de origen asirio y persa, y debían llevar todas las figuras en la mano una ofrenda, que muchas conservan aún: ramas con hojas, frutas y flores, cabezas de toro, palomos (ofrendas tal vez de Astarté), cajas de perfumes é inciensos llamadas *pixis*, en algún caso con un pichón posado encima, *páteras* (ó platos), vasos, alabastrones (1), que son depósito de aromas, y otros objetos que sostienen en las manos con rígido ó religioso ademán.



Fig. 106. – Cabeza de estilo original con influencia de varios otros (de fotografía)

Las partes desnudas, como brazos y extremidades, abundan en esta escultura ó, como en las que visten traje ajustado, se marcan con intención. Alguna estatua casi desnuda del museo Metropolitano de Nueva York, es sumamente interesante. En todas fué la cuadratura del cuerpo atinada y en muchas de inteligente artífice. Revela la última hábil estudio del natural vivo, estudio que se ha negado hasta ahora á pesar de las muchas pruebas gráficas que lo manifiestan. A los que sostengan lo contrario se les puede hacer ver el desnudo de los muslos del fragmento de Nueva York. Las manos y pies de varios colosos están desbastados con sumo arte, cuando no bien apuntados; su total es siempre grandioso. Las cabezas con impresión arcaica están hablando de su imitación realista. La variedad de tipos y fisonomías, lo trabajado de algunas, lo nimio y meticuloso de su procedimiento, la fatiga que de vez en cuando revelan, lo insinuante de su expresión, la timidez paciente de copista, lo grandioso y lleno, acaso modelado de las masas, y hasta aquel aire de cándido asombro ó admiración que varias caras tienen, son reflejo, cuando no imitación ó copia, de la cabeza humana y de su expresión. Hay demasiadas apariencias gráficas para que se ponga rotundamente en duda el estudio, imitativo ó copia, del natural en las obras de esta escultura. Por el contrario, la imitación existe, siendo aquí incipiente, incorrecta, tímida ó inhábil, como en la escultura griega contemporánea y posterior. La copia *á distancia* (como se dice) y el lejano remedo, la imitación de memoria de las obras de otros países, no fuera bastante para acercar tanto á la naturalidad aquella reproducción, que, con más arte, hubiera llegado á ser tal vez crudo realismo. El que haya obras desgraciadas de infelices escultores no prueba en modo alguno la imitación mecánica y de recuerdo que se supone, ajena á toda noción experimentada del desnudo y á toda copia del natural. Esta imitación se descubre por casos hasta en lo exacto de ciertas proporciones. La estatua fragmentada de un joven sacrificador con un carnero al cuello es otro ejemplar de esa exactitud. Une además tal obra movimiento agraciado en las líneas generales, y en el rostro magistral esbozo, que trae á la memoria notables figuras del antiguo y nuevo imperio egipcio (figs. 8 y 17).

¿Qué representan las cabezas y estatuas de Chipre? Son, á lo que parece, y á juzgar por las caldeas, estatuas votivas de príncipes y reyes, sacerdotes ú otras personas, que hicieron ó cumplieron promesas ó votos á divinidades protectoras en uno de sus templos ó santuarios. Es posible que algunos de los representados fuesen extranjeros, aunque la mayoría tienen tipo común, y que las mujeres no fueran conta-

(1) El *alabastrón* es un vaso de forma especial hecho de diversas materias. No ha de ser precisamente de alabastro, como pudiera hacer creer su nombre.

das ó estuviesen casi excluídas de cumplir votos ó de tener representaciones monumentales entre las estatuas votivas. Difícil es decir hoy con certeza si eran sacerdotes ó príncipes los recordados por la escultura, distinguiéndose algunos que por su gravedad y su adorno revelan condición noble. Son sacerdotes indudablemente los de semblante más severo á la vez que sereno y reflexivo (fig. 104). Los mercaderes y marinos se reconocen más fácilmente por el traje y lo vulgar de su fisonomía. Parecen extranjeros los que más se diferencian en las facciones y en el vestido: no son tal vez asirios ni egipcios, pero fueron al parecer vecinos de unos ú otros y de los fenicios, isleños que se aproximaban á ellos ó mercaderes y viajeros que visitaban con frecuencia extranjeros pueblos. La proximidad ó la distancia á que se hallaban de éstos, su comercio más ó menos frecuente con muchos, está marcado en la mayor ó menor semejanza de sus trajes. Es natural que algunos extranjeros residentes en Chipre ó que á esta isla aportaban; que príncipes y magnates que por ella pasaron, dejaran allí su estatua icónica, como recuerdo de su visita ó cumplimiento de algún acto religioso, cuando no como memoria de su marcha triunfal á través de los pueblos vencidos. La historia está llena de recuerdos que lo hacen presumir; los actos de iniciación de algunas celebridades antiguas en los templos que visitaron, quedan también consignados en inscripciones y pergaminos. Lo que no puede decirse con certeza ó probabilidad es si aquellas coronas que ciñen las sienes de las cabezas halladas son signo de realeza ó distintivo sacerdotal, ó simbólica señal de haber sido iniciado, de haber cumplido un voto ó asistido á una ceremonia. ¿Y qué representación tenían para los devotos los varios sacerdotes figurados entre colosos y estatuas? ¿Qué son los trajes usados por figuras de influjo asirio, seudoegipcio ó arcaico griego? ¿Son trajes de uso local, de importación extranjera ó de convencional empleo peculiar de ciertas estatuas? ¿Son resultado de modas, de imitación de otras estatuas ó de capricho del artista? Y si hubiese en esto mera imitación de otras obras, por afición local y gusto ecléctico, ¿á qué venía tan extraño modo de pensar? Todo son aún dudas en esta parte, pudiéndose creer, empero, que domina lo indígena y nacional en mezcla con lo cosmopolita, así en los símbolos como en el traje, en las representaciones como en las fisonomías. Casi todos los colosos encontrados en Golgoi, y en otras partes, adosados á las paredes de los templos, son representaciones de individuos de puro tipo chipriota, vestidos con trajes nacionales modificados por el tiempo, por más que en varias figuras se distingan los rasgos de las mujeres asiáticas, de sacerdotes de extraño culto y de alguna representación masculina colosal, que se ha juzgado como la Venus con barba de los fenicios; y se hallan también otras figuras con un paño á la manera egipcia, con cabeza de medusa en el *schenti* y con algún atributo en la mano distinto de los ya indicados.

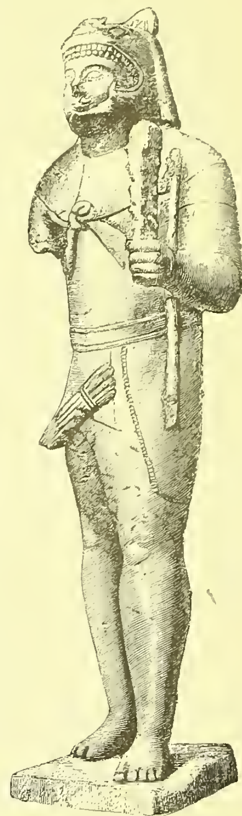


Fig. 107.–Estatua colosal de Hércules hallada en Chipre, de influencia griega.

Lo que no deja dudas es que la mayor parte de las estatuas conmemorativas, y por ende sus cabezas, son retratos imitativos de esta parte del cuerpo y parecidos en el traje. Así lo explican la diversidad de fisonomías y de expresiones y el envaramiento y quietismo que las caracteriza. Una y otra circunstancia provienen, como cosa natural, del deseo de llevar muy allá el parecido del retratado, sin bastante habilidad escultural ni soltura técnica para efectuarlo. Los rostros debieron ser más ó menos parecidos; ¿querrían acaso los que copiaban por costumbre el desnudo ante la forma real, dejar de imitar las facciones cuando producían figuras en que se deseaba recordar al personaje retratado? Siempre fué éste un estímulo de los artistas en todo tiempo, y, al llegar á cierto adelanto, fué un aguijón de todo hombre y un aliciente en todo pueblo. Desde el egipcio hasta el indio todos hicieron retratos, y no hay noticia de un solo pueblo en que no se haya intentado, aun á riesgo de ser la copia puro símbolo ó generalidad. Hay en todas las épocas del arte de Chipre una tendencia imitativa notable, que es lo primero que impresiona

al apercibirse de la entereza de las figuras y de la mucha vida que tienen todas las cabezas; hay un adelanto artístico que es fruto de imitación de la naturaleza, y reflejan por último una osadía viril en los rostros que afronta al que con fijeza los mira; cualidades todas que nos dicen ser retratos y no tipos ideales aquellos que estamos juzgando. Y estas impresiones y juicios crecen cuanto más se ordenan y agrupan figuras y cabezas: entonces brota el sentimiento de la realidad copiada á través de fisonomías é imágenes.

Cuatro períodos marcados se señalan en la escultura de Chipre, que son cuatro épocas harto ricas del desenvolvimiento de sus estilos. Es la primera la de los Sargónidas, que una inscripción hallada en Citium (Larnaca) determina: en ella el conquistador Sargón cuenta que sus naves de guerra tomaron posesión de la importante isla. A esta época se atribuye el influjo asirio en el arte, con la producción de estatuas encontradas en Golgoi (fig. 100). A ella sucedió desde fines del siglo VII, anterior á nuestra era, el influjo de Egipto, ya mezclado con el asirio, ya con la producción de abundantes obras que se han llamado seudoegipcias (fig. 101). Al calor de uno y otro predominio aparecen los frutos, más ó menos híbridos, de la reunión de los dos gustos casados con otros rasgos de sello más original (fig. 99). La preponderancia de los Aqueménides dejó huellas (menos visibles en la estatuaria) en el arte de la hermosa isla, entre fines del siglo sexto y principios del quinto, época de su preponderancia en el Asia, y cuando los marinos fenicios formaban el contingente de las expediciones persas. Relacionada Chipre con los jonios de Asia sobre el año 500 antes de Jesucristo, hospedó en sus ciudades colonias de artistas vecinos de Fenicia, que importaron el influjo griego. Data casi de la época persa el nuevo sello arcaico que á las artes jónicas y á la Hélade se atribuye (fig. 106).

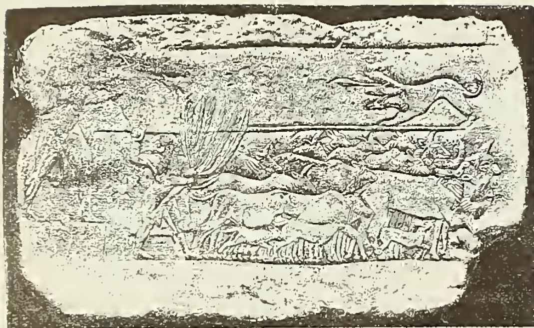


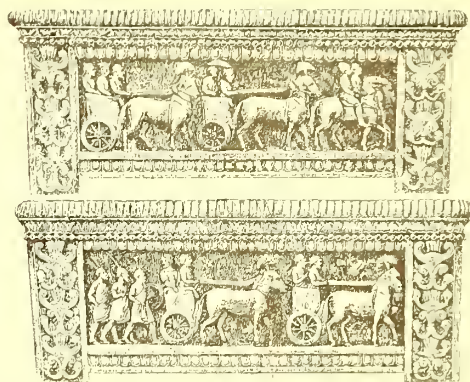
Fig. 108. – Hércules y Euristión
Bajo relieve de la estatua de Hércules hallada en Chipre

La época de Cimón acentuó esa influencia de Grecia con la expedición del año 450 que se impuso á la isla de Chipre. Desde entonces hasta la dominación romana sellóse con cambios y fluctuaciones el helenismo en aquel arte isleño, como en otras obras fenicias, siendo por grandes etapas, chipro-griego (fig. 104) ó griego-chipriota, hasta fundirse con el arte helénico, y después con el de las otras escuelas clásicas, que se impusieron al mundo antiguo desde su esplendor hasta su decadencia (figs. 86, 87 y 105), romanizada á la postre (1). Mas entonces la estatuaria fenicia pierde su importancia histórica, como la perdió su arte, confundiéndose por períodos con el de los pueblos clásicos. Bellas y hasta selectas son algunas producciones de entonces, descubiertas en la isla, y que debieron su trabajo á artistas formados en Grecia ó á extranjeros venidos á Fenicia.

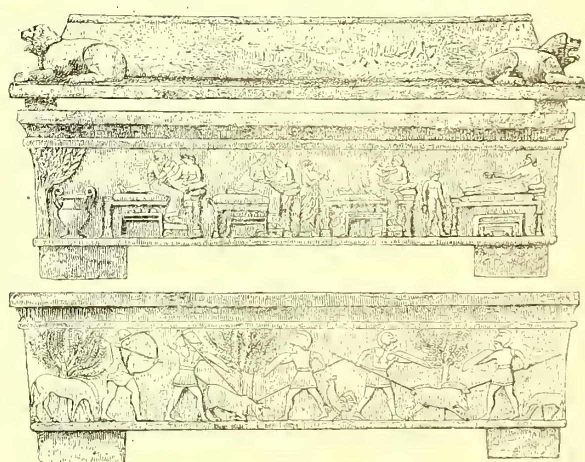
En resumen: el estilo de las figuras juzgadas es ligado, con los dos brazos caídos, ó uno solo bajo y el otro sobre el pecho; los pies juntos ó paralelos y pequeños, las manos grandes, los brazos robustísimos, las espaldas agigantadas, el conjunto desproporcionado, y en algunas, el cuerpo, el pecho y el cuello de una robustez desmesurada. Comparado con el gran arte, el conjunto es extraño, ridículo, primitivo, desigual y heterogéneo, tirando en los rostros á la risa idiota ó á la caricatura, y en el cuerpo á la infantil rudeza de los ídolos primitivos. Las figuras son colosales, de tamaño natural ó algo menor, y su ejecución es siempre inhábil y grosera; mas puestas á comparación con las obras de escultura coetánea y con las de todo arte arcaico, aparecen tan notables como ellas y de tan cuidadoso trabajo. Son producciones de aquel arte de Chipre que, por obra del influjo griego, trocó la vulgaridad nativa por viviente imitación; volvió por los timbres del arte, apoyado en el realismo, é hizo memoria de la dignidad humana con los retratos del hombre libre.

(1) Al dar noticia del arte romano se reproducirán tipos de figuras de Chipre romanizadas y confundibles con las de Roma. Pueden consultarse con fruto los estudios de M. Juan Doell, publicados en San Petersburgo en 1873.

La parte más importante de la escultura fenicia y la de numerosas obras se halla representada por los sarcófagos, los sepulcros y las estatuas. Unos y otros componen lo más granado como forma plástica y como impresión estética. Son los sarcófagos un género artístico peculiar y característico, por su estructura, de aquellos constructores de sepulturas; y como elemento etnográfico, otro de los más peculiares de esta importante rama de la complicada raza semita. Con lo suntuoso y profuso de su producción, con lo espléndido y variado de los medios que para ella emplearon, confirman aquéllos el concepto en que son tenidos de fieles observadores de una especie de culto público á los muertos por tradicional veneración á los humanos despojos. La estatuaria marca como elemento histórico general el enlace de Chipre y Fenicia con Asia, Egipto y Grecia bajo diferentes aspectos, y la parte que con su comercio de ideas aportaron al arte, representando por otro lado un género casi nuevo de la antigua plástica con el de estatuas icónicas votivas de toda clase de individuos; antes de entonces sólo los soberanos y los dioses tuvieron esta especie de imágenes en los monumentos públicos: el espíritu democrático de aquellos mercaderes y marinos se cernía en la sociedad y se imponía hasta á sus artes. Y las estatuas y sepulcros marcan dos sentidos nuevos de eclecticismo y espíritu cosmopolita. Las piedras duras y marmóreas, las blandas y calizas, los metales, el barro y la madera, todos los materiales contribuyen al mayor prestigio de las dos clases de obras más importantes en la historia de esta escultura.


Fig. 109. – Caras principales de un sarcófago de mármol hallado en Amatonte (Chipre), hoy en el Museo de Nueva York.

Un semillero de otras obras de secundario interés, algunas de pequeño tamaño y otras más ó menos enlazadas con diferentes industrias, componen los elementos que ilustran este capítulo. Figuritas, idolillos, vasos de artística composición, copas ó tazas y páteras, joyas, objetos de vidrio, representaciones de escenas de costumbres, todo lo que tiene forma artística con relieve é interesa al arte, halla su lugar en este cuadro de historia estética. Son objetos que abundan en los museos públicos y en las colecciones importantes, y que, aun cuando individualmente y aislados tienen valor secundario á veces, forman agrupados interesantísimo tesoro de formas é ideas curiosas y hasta nuevas, que corroboran y completan las ya expresadas. La imaginería de los sarcófagos de Chipre tiene original sentido, y la de los vasos y tazas forma indispensable ilustración á las piezas ornamentadas y determina, aclara ó completa las antiguas noticias referentes á varias obras griegas, poco entendidas hasta reciente fecha. Las figuras de ídolos y divinidades, aunque más importantes para la mitología é historia de las creencias, tienen de vez en cuando interés artístico y estético. Astarté, Baal-Amón, la diosa madre con un niño y en mil formas, rústicas muchas; los dioses niños y contrahechos, los pigmeos y tantas figuras de Melkarth ó Echmún, dejaron curiosas representaciones para la iconografía religiosa de Fenicia; pero las más sin condiciones de obra artística. Las de mayor importancia se indicaron anteriormente (páginas 89 á 91 y figs. 88 á 94), y pocas más merecen ser reproducidas en un manual de historia del arte.


Fig. 110.– Lados de un sarcófago hallado en Athieno (Chipre), de piedra calcárea (Museo de Nueva York)

Una figura de Hércules colosal (1), con maza en la mano izquierda (fig. 100), es otro de los ídolos de Chipre ya indicados (pág. 90). Su pedestal presenta en relieve el cuadro de Hércules persiguiendo á

(1) Tiene tres metros de altura próximamente.

Gerión y su ganado, dispuesto á herir con sus flechas ó dardos al perro de tres cabezas. En el Hércules hay rasgos de las otras esculturas, en el pastor tipo asirio, en el ganado naturalidad.

La figura es indudablemente, como ejecución, uno de los más notables hallazgos de Golgoi, por el enlace del tipo mitológico fenicio con el griego y del arte adelantado de los dos pueblos: en el primer concepto es una de las formas modificadas de la figura del Melkarth fenicio. Entre esta figura y la del mismo dios hallada en Amatonte (fig. 92), media un mundo de ideas y de formas. Ésta representa en tamaño también colosal (1) la ruda fuerza terrorífica, la fuerza que destruye y aniquila, que se desencadena en el cielo y cubre la tierra y el mar de horrores: debió ser una de las figuras que dieron el tipo, ó le tomaron de las que los navegantes llevaban en la proa de sus barcos, en Roma como en Fenicia, para infundir espanto á los enemigos. Sería también en varias de sus formas protector de los navegantes, y era para todos esos semitas el dios que perseguía y humillaba monstruos y fieras, leones y toros. Parecido fué al Isdubar caldeo, con el que tiene más de un punto de relación; nació probablemente de ese tipo, al que se asemeja en la forma. El de Amatonte tiene pequeños cuernos, grandes orejas y mechones de pelo y barba asirios, la barba sobre todo; cuerpo deforme y rechoncho, lleno de vello por todas partes y de cicatrices y señales. Ciñe sus caderas y cubre sus piernas con un pellejo de león y sujeta con fuerza de gigante á una leona por las patas traseras, teniéndola contra el pecho como si la arrastrara. Es la misma idea de los cilindros de Sugirra (fig. 47), con forma modificada á la manera que en las figuras míticas de Nínive. Debió llevar un plumero ó penacho en mitad del cráneo, como se retrata en diversos *escarabeos*. La leona aprisionada no tiene cabeza: mutilada de tal suerte, presenta extraña figura. Esta parte del animal estaba adherida al tronco por un apéndice ó espiga introducida en aquél, y á lo que parece debió tener un orificio en la boca. Júzgase que sirvió la estatua para alguna fuente pública, pues conserva un conducto que la atraviesa y que debió terminar en la cabeza.

El Hércules de Amatonte pertenece á una familia de tipos esculturales de que son ejemplos los dioses pigmeos y las figuras de Bes (figs. 93 y 94), tipos cuadrados, rechonchos, obesos, desproporcionados, que participan de enano y de gigante, y hallaron su prototipo en el Isdubar babilónico y en las divinidades maléficas de Egipto. El arte chino produjo también estos tipos, y el griego tomó por guía y motivo de inspiración á los asirios para sus dioses rústicos, que simbolizaron la vida del campo. En el orden intelectual representan estas figuras escasa elevación de ideas, estrechez y vulgaridad de juicio; en el de la fantasía, falta de vuelo imaginativo; en la creencia revelan primitivo fanatismo, abyecto é infantil sentido terrorífico de lo divino, idolatría que rastrea, y aquel grosero sentimiento de sociedades sumidas en la barbarie que practicaban ante sus ídolos crueles y hasta salvajes ceremonias. En el orden del arte son esas monstruosas y feas concepciones producto de imaginación sin gran nervio ni vuelo, que no crea ni innova, de carácter puramente popular, que no se eleva, y que busca en lo más bajo y externo de la forma su elemento estético; de un gusto dudoso y amanerado, sin finura ni delicadeza; que trata á sus dioses sin seriedad, como si fuesen piezas decorativas y de mero adorno, donde el sentimiento de lo grotesco, de lo cómico y ridículo tiene importante parte. Son concepciones que por su lado serio rebajan y desprestigian los objetos de creencia, y por el risible los convierten en caricaturas, con el ingenio y el buen humor de que son indicio: forman en conjunto, como arte, las más antiguas piezas del género humorístico. Las de que hablamos estaban pintorreadas, para recordar, como los barros barnizados de que son modelo, el doble concepto en que las debemos juzgar. Descúbrese en el mecanismo de su ejecución la mano experta ó la imitación de artista griego, ó que se formó entre modelos y maestros de escuelas clásicas, y tiene por sus formas y por su técnica mezcla de influencia caldeo-asiria y egipcia con la helénica.

No parece posible que del extraño Hércules de Amatonte pueda pasarse por camino recto al Hércu-

(1) Su altura es de 4,20 m.; tiene de hombro á hombro dos metros.

les de Athieno, que halló Cesnola (fig. 107), y que tan diferente concepto y forma da del poderoso ser objeto de idolatría. El último representa otras ideas y aspira á la robusta belleza del heroico semidiós, cual se comprendía en Grecia. Éste, tieso y envarado, como las estatuas de Chipre, tiene como ellas severidad grandiosa y rasgos de influencias extranjeras, especialmente griegas. Sus formas son naturales, aunque al parecer como desbastadas y con pocos detalles; los brazos parecen torneados, y las piernas como de mujer. No está desnudo, sino vestido hasta las rodillas, con un paño á manera de *claft* bajo el cual asoma el pelo en bucles, como en las cabezas arcaicas. Ese envoltorio de la cabeza es la piel de un león. Llèva en los brazos y en el tórax túnica ó camisa ajustada, larga en la extensión de los muslos y ceñida al cuerpo por un cinturón. El brazo izquierdo, doblado, sostiene la legendaria maza símbolo de sus hazañas; el derecho, hoy quebrado, sujetaba un haz de flechas. Era el rostro de rasgos y facciones chipriotas llenas de arcaísmo, al igual que la mano, que se conserva entera, y los pies; éstos están bien esbozados. Anuncia la figura un adelanto notable en el procedimiento y en el gusto, y sobre todo en la formación del tipo de Hércules. Comparada con las estatuas de Golgoi ya estudiadas, ofrece los mismos rasgos fisonómicos y se la juzga contemporánea de la del sacerdote con el palomo y la copa, llamada por algunos autores *Venus con barba*, y de otras figuras de estilo original. Debió ser su coetánea, y sin duda la divinidad venerada en el templo de Athieno, donde fué hallada: en aquella celda moraba con las figuras de sus devotos, sacerdotes é iniciados.

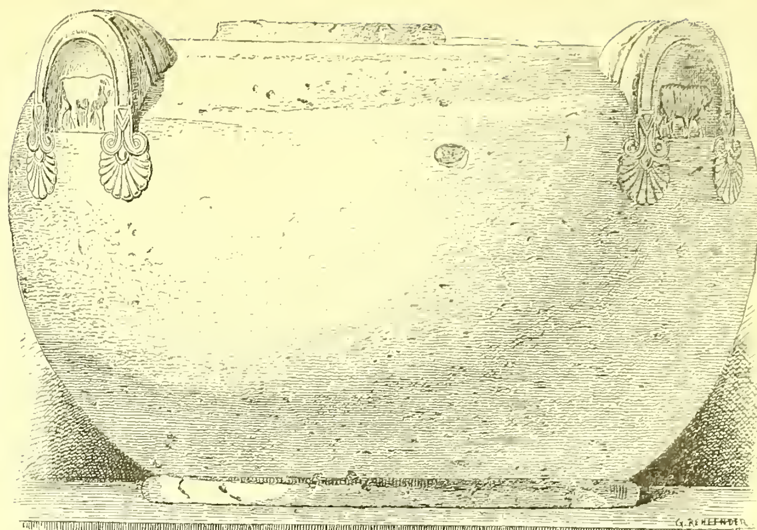


Fig. 111. - Vaso colosal de piedra calcárea porosa, encontrado en Amatonte y existente en el Museo del Louvre

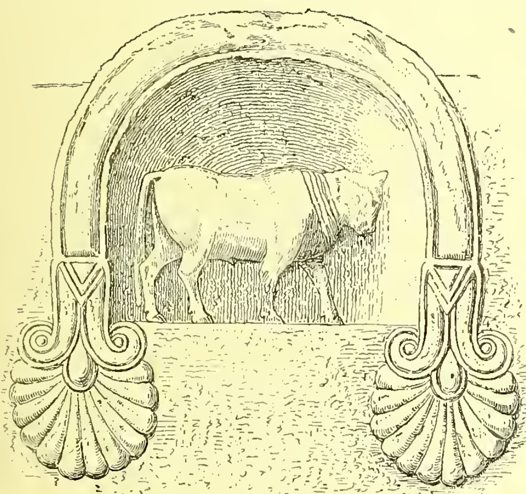


Fig. 112. – Detalle escultural de las dos asas del vaso de la figura anterior

El bajo relieve de su pedestal (fig. 108) marca todavía mejor el período adelantado de la estatua. Hércules, del que sólo queda la mitad inferior, está desnudo y en un alto; lleva la piel de león. Más abajo, como en un registro, el pastor Euristión, con barba y también desnudo, vuelve los ojos en actitud suplicante al airado héroe; su cabeza es asiria: lleva una gigantesca rama, como para hostigar á las reses, apoyada en el brazo izquierdo, que recuerda é imita los árboles esculpidos en los relieves de Nínive. El ganado que conduce se apiña y precipita con rápido movimiento. En el registro superior está el perro Orthros con tres cabezas, armado de un espolón en forma de flecha unido al pecho, para darle más carácter amenazador. El cuadro todo es obra que muestra ingenio y perspicaz observación en los movimientos y expresión de los cuadrúpedos, y en la manera de marchar esas manadas de bueyes, vacas y terneros. La impresión que produce es de ser fiel trasunto de la realidad, frecuentemente vista en las dehesas y prados: una pintura llena de fresca inspiración, de vida espontánea y natural, que á pesar de sus defectos convierte el relieve en animado y campestre cuadro homérico. Los bueyes de largos cuernos, que se aprietan y empujan, temerosos de violenta acometida; los jóvenes terneros, que azorados intentan huir; el toro, rehacio y bravío, que anda á su pesar agitando el testuz; los tímidos becerrillos, que buscando aún las ubres se agrupan para salvarse entre las piernas de la corpulenta madre, y las vacas mansas, paradas un instan-

te, que miran atrás y mugen como para quejarse de la violencia injusta del airado semidiós que las persigue, son de una verdad poética que entretiene é interesa y muestran una agrupación real que cautiva, como los fabulosos cantos de legendarias rapsodias. Tiene más de un punto de semejanza con los relieves de Nínive, donde se ven ganados hostigados por gente en armas, de la que son presa, y sello griego de obra adelantada que avalora las partes varias de la composición. Buen dibujo, líneas acentuadas que ondean y formas imitativas hacen de los toros y becerros robustas y bellas piezas del mítico ganado. El tema, popular en Chipre, por serlo el del Gerión de triple forma (1), de origen griego y de adopción fenicia, y la ejecución helénica adelantada, revelan la época relativamente moderna de tal relieve, como también la de la estatua.


Fig. 113. – Cabeza de divinidad con forma fenicia y estilo griego; figurilla en barro del Museo del Louvre

Merece recordarse un sarcófago con representaciones de esfinges como acroteras, y otros con carros á la asiria, con escenas varias y adornos tomados de diversos pueblos. Algunos son interesantísimos por la imaginería y ornato que les adorna y notables por su forma general semiclásica. Los de Chipre, que antes indicamos (pág. 96) y que ahora reproducimos (figs. 109 y 110), son sin duda de lo mejor y más selecto que en esta clase de monumentos se produjo, y vienen á ilustrar esta rama del arte fenicio, enriqueciéndole con obras de nota y corroborando el concepto del eclecticismo que en casi todas sus producciones ofreció con usura. El primero, hallado en Amatonte, tiene procesiones de carros con caballos enjaezados, jinetes y soldados pedestres en dos de sus más extensas caras (fig. 109), rodeadas por un marco ornamental también esculpido, compuesto en la parte superior de lotos, perlas, *rosetas* ó margaritas, formando fajas, é imitaciones del árbol sagrado asirio en los lados que componen á manera de pilares. Todos los motivos de esta ornamentación son asirios y egipcios, modificados por nueva interpretación. Algunas figuras de los carros sostienen quitasoles parecidos á los que usaban los soberanos en los relieves de Nínive. Los personajes figurados parecen griegos por el traje y aire: están esculpidos á la manera clásica, con sobrio é intencionado cincel. Los cuadros de estas caras son de asuntos que parecen lejano remedo de los que produjo el arte asirio; los de las caras más estrechas son, en cambio, de figuras y tema fenicios: representaciones religiosas con figuras de Venus y de Vulcano, ó Bes, repetidas; aquélla desnuda, éste enano estropeado, y todas grotescas ó primitivas, en número de cuatro por cara, colocadas de frente y equidistantes con eurítmico modo. Estos dos costados tienen menos belleza que los otros dos, pero no menor importancia iconográfica. Las imágenes de la Afrodita oriental comprimiéndose el seno en diferentes actitudes representan á la madre naturaleza; las del grotesco dios en actitudes cómicas, con ridículo gorro de plumas y haciendo visajes, parecen máscaras y figuras del teatro griego. Este sepulcro es de mármol, sin duda procedente de Grecia.

El otro sarcófago, descubierto en Athieno, es de piedra calcárea, dividido como el anterior en dos partes, la tapa y el vaso: aquélla, en talúd, forma lomo y tiene cuatro leones echados (según usanza de otros sarcófagos de Chipre), que no rugen, sino aullan. En las dos caras principales se representan la caza del toro silvestre y del jabalí, con lanza y flecha, y un banquete ó festín; las laterales figuran á Perseo cortando la cabeza á Medusa, y el viaje de un anciano en carro, viaje alusivo, sin duda, al del muerto á regiones desconocidas de la otra vida. Todos los asuntos son griegos (alguno algo parecido á los etruscos é italo-griegos), como los personajes que en las escenas toman parte, sus trajes y armas, que recuerdan

(1) Perrot y Chipiez: *Histoire de l'Art*, tomo III, pág. 374.

los del estilo seudo-heroico y mejor aún los de los siglos sexto y quinto antes de nuestra era. Las representaciones y escenas figuradas parecen ser alegóricas de la vida futura, con cuadros de la presente, y con figuras simbólico-religiosas, signos de la muerte y su referencia gráfica.

Estos son los relieves de los sepulcros juzgados procedentes de Chipre. Los dos tienen representaciones de viajes, esto es, de partida, efectuados con gozo; de victorias obtenidas, de festines, sin duda recompensa ó goce de la resurrección, y de divinidades y escenas míticas representativas de la muerte y de la vuelta á nueva y mejor vida. La diosa madre simboliza esta rehabilitación de la existencia terrena con la de la naturaleza, que ella fecunda; Bes, hijo de aquella diosa (á lo que hoy se entiende), es en Fenicia, como en Egipto, símbolo de alegría y á la vez guardián severo de uno de los pilones que dan supuesta entrada á la región infernal: madre é hijo se enlazan con el concepto de la muerte como seres protectores en la región de los sepulcros. El mito de Medusa y Perseo se relaciona con el término de la vida y sus fines ulteriores, como engendro de nueva luz y de rehabilitación de la existencia. En dos de los relieves de un sepulcro se ven separadamente, entre personajes figurados, un gallo y un perro, vigilantes relacionados sin duda con el despertar del alma y el anuncio de su llegada. La obra de los dos sepulcros es, como queda dicho, griego-arcaica, sumamente adelantada, que linda con los siglos sexto ó quinto, informada en el espíritu, ideas y obras del arte chipro-fenicio de aquel período y en otras muchas de Asia.



Fig. 114.— Figurillas é idolillos de barro cocido hallados en Chipre

Bellísimos cipos y estelas con imaginería se han hallado en la isla de Chipre, algunos de extrema belleza, de forma ática y de un trabajo primoroso y acabado. En ellos campea el influjo griego de manera admirable. Arpías, quimeras y esfinges forman en otros relieves elementos extranjeros ingeridos en la escultura fenicia. El relieve en basalto de un personaje con cetro y con inscripciones cuneiformes prueba también la influencia asiria; y asimismo lo prueban otras obras esculpidas, al parecer por artífices asirios, en territorio fenicio, como el *león decorativo* encontrado en Beyruth y que posee el museo del Louvre (fig. 66).

En cuanto á la influencia griega que ya hemos visto, se halla de nuevo en una Venus arcaica con una mano baja y otra en el pecho, y más aún en una cabeza de la misma divinidad con corona y bucles; en otra Venus de cuerpo entero con una flor en la mano, en un sacerdote de Venus, todos hallazgos de Chipre, y en el colosal vaso de Amatonte, en piedra (figs. 111 y 112), en el que hay asas con palmetas asirias y un buey, que, como lo demás, demuestra la mano griega experta y hábil (1). El arte de Chipre



Fig. 115. – Grupo de barro cocido hallado en Chipre, con rasgos asiáticos y figurillas griegas

(1) El vaso colosal de Amatonte, que reproducimos, tiene de altura 1'85 m. y de diámetro 2'85 m., y está vaciado en un solo bloque.

reprodujo en pequeño todos los tipos más notables y de la mejor escultura en figurillas que son de vez en cuando primores de habilísimo trabajo. Tal es, por ejemplo, la cabeza de divinidad femenina que se ve en la figura 113, y así son muchas otras cabezas y estatuillas de Astarté y la diosa madre, de Moloch, Melkarth, y los pigmeos ó *pateques* (así les llamó Herodoto), entre los que sobresalen Phtah, embrionario, y Bes, su inseparable compañero.

Idolillos en bronce posee el museo de Cagliari que dan la intención más primitiva y grosera de una imagen. Baal y Astarté y la tríada de Baal, Melkarth y Astarté, parecen entre estas figuras los ídolos de un pueblo bárbaro ó antehistórico. Un fanatismo inculto los creaba.

La cerámica fué la que se encargó en Fenicia de forjar imágenes parecidas, enriqueciendo con ellas la iconografía fenicia y dando extensión al cuadro de nuestras noticias arqueológicas y artísticas. Sin la cooperación de las obras de esta industria estaría privada la historia del arte, como toda la historia de aquel pueblo y de sus colonias, de la mayor parte de fundadas noticias referentes á su imaginería y á su producción industrial relacionada con la escultura. A la cerámica se deben las noticias que tenemos acerca de la forma de embriones simbólicos expresivos, relacionados con el sentimiento religioso, ó mejor con el fanatismo popular, y que demuestran un mismo atraso de cultura, un mismo estado de la creencia y un orden de ideas parecido al que se conoce tiempo há por los informes ídolos del museo de Cagliari. Tales son las figurillas de barro cocido halladas en Chipre (fig. 114), que parecen hechas por mano de niños, pero que reunen á la vez sentido expresivo por sus movimientos y actitudes. Lo simbólico (fig. 114, núms. 2, 3 y 4) se enlaza en ellas con lo grotesco, y lo ridículo con lo cómico, produciendo las formas y conatos imagineros ya indicados en la página 90, lejano trasunto de la figura humana, que en el orden religioso revelan un espíritu que rastrea, y en el artístico sólo pueden señalarse como primitivo intento de reproducir lo divino sin inteligencia para comprenderlo ni educación para sentirlo ni arte para ejecutarlo. Son á manera de caricaturas hechas por ruda mano y entendimiento rústico de míseros industriales, que sentían ó comprendían la forma del fanatismo de sus clientes; veían con ojo perspicaz la naturaleza, sin habilidad para copiarla, é intentaban dar imitación del lenguaje expresivo de ademanes y actitudes por característicos rasgos, mezcla de verdad y de ridículo: lado por el cual lo bárbaro figurativo interesa al arte y lo explica.

Con esos abortivos engendros de fantasías y de creencias figuran las representaciones humanas menos imitativas y más geométricas, sostenidas por un pie de vaso, en que la fantasía divaga aún más y el fanatismo aparece con rasgos de imaginación aventurera y desarreglada, y da chocantes y hasta graciosas reproducciones de tipos humanos y de costumbres locales hechas con la misma infantil impericia (figura 114, núms. 1 y 5). Algunas de estas obras artístico-industriales primitivas representan carros y cuádrigas, con cocheros de tipo semítico, y otras con menos caballos y más figuras, como el de imitación griega que reproducimos. Son unos y otros objetos cerámicos, importantes elementos para juzgar de los hombres y las usanzas fenicias, y muy particularmente de los períodos de Chipre.

El ingenio fenicio es en todas las precedentes imágenes populares lo menos artístico imaginable, y á no ser por los egipcios, asirios y griegos que trabajaron en el país, estuviera en sus remotos tiempos de incubación escultural.

Más notables son los vasos de metal encontrados en Curium, Amatonte, Idalia, etc., de puro carácter fenicio. Se comprende al ver su espléndida ornamentación é imaginería que Homero (1) señalara, por premio de los juegos fúnebres en honor de los manes de Patroclo, una crátera de plata cincelada trabajada en Sidón.

Forman en su interior escenas en repujado *(repousse)* ó grabadas, distribuídas en varias fajas (cam-

(1) *Iliada,* canto XXIII.

pos) concéntricas hasta el fondo del vaso (figs. 116 y 117). Sus asuntos principales son de origen egipcio, asirio y persa, con algunos griegos y otros que parecen libres. Están empleados tales asuntos, al parecer, como simple decoración.

Una preciosa taza de Curium (fig. 116), en plata, tiene en sus bajos relieves del fondo y centro la lucha de un hombre alado con un león (asirio ó persa), y en otros dos círculos, una figura egipcia dando muerte á muchos enemigos ante el dios Harmachis; una lucha de toros, hombres contra grifos, adoraciones del árbol sagrado, esfinges, figuras aladas como las egipcias, escenas de caza y figuras mitológicas. Un fragmento precioso de otra taza de Amato (Amatonte) tiene varias esfinges y figuras aladas, un escarabeo y un niño, sobre loto egipcio; y también el árbol sagrado con figuras y soldados asirios y griegos, junto á otras figuras no explicadas.



Fig. 116.—Taza ó copa fenicia de Curium, conservada en el museo Metropolitano de Nueva York

Los círculos de imágenes que ornan la taza de Curium son tres: el principal ó del centro, que campea como culminante; el secundario, que forma la faja superior, y el tercero, á que parece haberse dado menor importancia, que está dispuesto y combinado como una faja de ornato. Casi todas las figuras de éste son cuadrúpedos (leones, toros y caballos), y entre ellos hay algunas esfinges egipcias, interpretadas á la manera griega. Hay unos cuantos cazadores ó soldados que disparan flechas y lanzadas, y, para separar los grupos de figuras, árboles aislados. La mayor parte de estos grupos están inspirados en el poético concepto de la vida campestre y en la confortable y libre vida natural ó rústica del ganado á través de prados y dehesas. El círculo secundario tiene mezcla histórica (en la figura de un faraón que da muerte á varios vencidos, como en las representaciones egipcias), con escenas fabulosas imitativas de varios países y con figuras simbólicas, como esfinges, de varias procedencias, grifos y representaciones alegóricas, parecidas al árbol sagrado de Asiria; el círculo central está por entero ocupado por el tema asiático, mezcla de persa y asirio. Separan esas tres fajas circulares concéntricas dos anchos torzales, imitados de la antigua pasamanería, y otra cenefa ornamental ondulante que llena el borde del vaso. Esta preciosa joya metálica é imaginera no presenta el desarrollo de un solo tema, ni el de éste más ó menos combinado con formas ornamentales, sino varias agrupaciones decorativas con escenas fabulosas é históricas de imitación extranjera. Lo egipcio parece en ella predominante, aunque no lo sea el tema principal. Es tal vez la mejor obra de esta clase que hoy nos queda.

Tres círculos forma también el fragmento de taza de Amatonte. El central tiene una roseta ó margarita, dentro de una franja circular de esfinges aladas, con el huevo rodeado de *ureus* en la cabeza. La segunda cenefa muestra las varias representaciones de grandes escarabeos adoradas por divinidades ó figuras simbólicas aladas y rodeadas por ellos. La divinidad niño y otras dos, Isis y Nephtis, recibiendo ofrendas, y sátrapas ó sacerdotes en acto ceremonioso ante el árbol de vida: sólo este tema es asiático. La tercera cenefa circular ofrece carácter de representación histórica en la lucha de asirios contra grie-

gos, aquéllos parapetados en las torres de una fortaleza y disparando flechas, seguidos de tropa con lanzas y carros, y los griegos con grandes cascos, anchas rodelas y lanzas, disponiéndose á dar el asalto por medio de escaleras: la presencia de éstos en la composición parece revelar trabajo de época adelantada. Separan y rodean los campos ó cenefas concéntricas cinco cintas de torzales en ziszás cruzadas en la del borde. Son dos cenefas simbólicas en las cuales predominan los elementos egipcios, y una de imitación histórica, cuyo elemento principal (por lo que hoy queda) es recuerdo de obras de Asia. Un grupo de hombres con hachas derribando árboles es en la franja histórica un elemento nuevo de influjo incierto. En esta taza de plata es la distribución de figuras más clara que en la precitada de Curium.



Fig. 117. – Copa de plata dorada encontrada en Larnaca ó Dali (Chipre), hoy en el Louvre

En otra taza de Chipre (Louvre) mézclanse iguales escenas con carros, jinetes, camellos, pájaros, lotos, piñas, etc., de análoga procedencia; en otra de Curium, hay dos círculos con palmetas, ciervos, corzos y pájaros; en una de Berlín, hallada en Golgoi, grupos de hombres y peces nadando, músicos, carros, etc.; y en otro vaso de bronce de Idalia mujeres bailando en círculo, tocando el tamboril, la lira y la flauta, y dos sacerdotisas en adoración. Adornos de estrellas, palmetas, lotos, perlas y torzales separan unas fajas de otras en los vasos.

En la hermosa copa de Dali (Chipre), que posee el museo del Louvre (fig. 117), lo real está en un solo círculo y lo mítico ocupa los otros dos. El primero llena el menor de los tres campos concéntricos con una escena egipcia, la muerte de varios prisioneros por mano del faraón, armado de senda maza. El soberano lleva el *ureus* y plumas en la cabeza, y sobre éstas el símbolo alado del sol. Vuela frente al rey un pájaro simbólico y tiene á su espalda un soldado cargado con despojos humanos. Compone el segundo campo, ó intermedio, una procesión de diez esfinges y grifos con alas egipcios, que apoyan una de sus manos en la cabeza de un joven recostado entre los pies de la figura simbólica. El tema es inspiración del concepto de esfinge y grifo protectores y parece representar ideas fenicias. En el campo tercero y superior están figuradas las míticas proezas de dos personajes: uno, enano, giboso y fuerte, que lucha á mano limpia, y otro que ataca y se defiende con ancha y fuerte espada. Hase dicho que el primero es representación de Bes, y un héroe legendario parecido á Isdubar el segundo personaje. Los dos luchan: aquél solo seis veces con leones. cargando con ellos á cuestas y sujetándolos siempre con las manos; el otro



Fig. 118. – Copa fenicia de plata con inscripciones, encontrada en Preneste (Italia)

personaje hiere cinco veces y da muerte á grifos y leones. Los grupos están bien combinados y la composición total es clara, mucho más que en las copas de Curium ya descritas; cintas de círculos separan también en la de Dali los campos en que se desarrolla la composición total. Todas las copas ya indicadas y muchas otras tienen tres franjas de imaginería. Las representaciones son, como se ve, variadas; su distribución circular concéntrica, clara y bella; el dibujo y relieve algo primitivos en los hombres, más notables en las esfinges y animales, y la ejecución hábil y uniforme. El conjunto es en algunas tazas muy rico y hasta bello á pesar de las imperfecciones de un arte incipiente.

Hay tazas de plata fenicias que tienen menos círculos de imaginería, pero en todas la distribución es concéntrica y parecida, producida por un orden de ideas semejantes á las ya indicadas: giran, á lo que se entiende, dentro de formas y conceptos de arte que debieron ser generalmente comprendidos en el país en que tales obras se producían y en aquellos donde se expendieron.

Más simple, pero no menos interesante, es la copa de plata encontrada en Preneste (Italia), y cuyo asunto principal es el mismo que llena el fondo y más reducida parte de la copa de Dali ya descrita (fig. 117), pero con más extensión y más figuras. Es la muerte de varios prisioneros por mano de un Faraón que tiene sobre su cabeza un buitre, gavilán ó ave simbólica, á sus pies un león, la fuerza, á su espalda un soldado armado y un vencido de rodillas y al frente el dios egipcio Amón-Ra, que recoge las almas de los que dejan de existir y presenta al soberano la pluma, palma de victoria. Bajo este cuadro hay una figura en extraña actitud, de súplica ó adoración, y en derredor una faja circular de jeroglíficos. En más ancho campo é inscritos en su círculo con forma cuadrada, figuran cuatro barcas con divinidades y grandes escarabeos alados; y en los espacios intermedios que llenan los ángulos, manojos de papiros con Isis dando el pecho á Oro, adolescente, forman como elegantes hojas, motivos marcados de bien razonada ornamentación. Nuevo círculo de jeroglíficos cierra el cuadro y adorna el borde de la copa, ofreciendo el conjunto uno de los más artísticos ejemplares de tazas ó copas fenicias. Toda su imaginería es reproducción de asuntos egipcios con variantes y leves adiciones que pasan casi desapercibidas á quien no sea perito en arqueología egipcia. El nombre del artífice ó propietario de la obra, *Esmunjair ben Asto*, que ha despertado la curiosidad histórica, le da mayor importancia.

Observadores sagaces, que conocen los más minuciosos detalles del arte griego y fenicio, han puesto á comparación diversos ejemplares de estas magníficas tazas, y han querido deducir que representa su imaginería el fruto de un arte legendario, creador de tipos mitológicos y de cuentos populares expresados por figuras. La idea es ingeniosa y nueva. Han supuesto también que estos cuentos ó historietas eran de invención popular de los artífices, que componían las escenas y ornamentaban los vasos, y que las más aceptadas por los que adquirían tales obras servían como de tipo y modelo para la producción de otras muchas. Las que quedan todavía corroboran en algún caso las opiniones expresadas y dan pie para explicar algún cuento ó leyenda de intención primitiva y de simplicidad heroica. Tal acontece, por ejemplo, con la taza de Palestrina, en cuyo círculo exterior está explicado por figuras un episodio homérico.

Se trata de un magnate antiguo que poseía un castillo y que, dado á la vida esquiva de los tipos semimíticos, con su carro y sus armas se entrega á expansiones y luchas rústicas con los seres naturales. El artista desarrolló en esta taza con nueve cuadros, todos ellos enlazados en una sola franja circular de imaginería, las proezas de su héroe: 1.º, *la salida del alcázar* acompañado de su escudero, montado en su carro, provisto de varias armas y bajo un ancho paraguas que le resguarda del sol; 2.º, *la caza*, disparando venablos escondido tras un árbol, después de echar pie á tierra, á un ciervo de siete hierbas; 3.º, *la muerte del ciervo*, al que persigue hasta darle caza; 4.º, *la parada:* después de detener el carro y desenganchar sus caballos en un bosque, mientras un criado les da el pienso, divide en cuartos con la espada de sus hazañas la presa á que dió muerte y que colgó en un árbol; 5.º, *el sacrificio:* en medio de solitario paraje, entre corzos y liebres, ofrece á su divinidad protectora los despojos de que ha de hacer opípara

comida, y que están en dos aras ó altares bajo un símbolo alado que parece el del sol. Sentado en una silla y con escabel á los pies, empuñando el hacha y bajo el ancho paraguas, con la diestra extendida, hace la religiosa presentación de una parte de la carne y pide para sus manjares la bendición de los dioses. Este y el anterior son dos episodios de carácter homérico; 6.º, *el cazador atacado por un colosal mono y protegido por mediación divina*, episodio de carácter fabuloso ó mítico. Un mono, que parece un gorila, le acomete y arroja piedras; pero le salva una divinidad ó genio alado que suspende y vuela con el carro, caballos, cazador y criado; 7.º, *persecución del gorila:* lanzados á la carrera los caballos derriban por tierra á la fiera, á la que el héroe arroja sus dardos; 8.º, *muerte del cuadrumano:* herido y azorado, recibe el mono sendos hachazos del héroe victorioso, por quien vela el gavilán protector de los soberanos egipcios. Termina la parte legendaria: 9.º, *vuelta al castillo:* victorioso y montado en su carro regresa al almenado edificio el magnate con su criado (1). Este cuento, sencillo y primitivo, está trazado en la preciosa copa de Palestrina con claridad, gracia y sabor legendario, en un campo circular sembrado de diversos pájaros.



Fig. 119. – Escarabeo de jaspe verde representando á un dios parecido á Bes.

De su representación se infiere que hubo objetos preciosos de su clase que tuvieron un solo asunto, desarrollado como un cuadro ó leyenda gráfica. Y se puede presumir que compusieron reunidos variados y graciosos temas de igual naturaleza, como un género imaginativo de carácter popular, cual las fábulas y cuentos, las leyendas y morales apólogos, que en Fenicia como en otras muchas partes tenían general interés. Eran temas conocidos en todas las comarcas semitas, en todos los pueblos de su comercio, y con los que estaban familiarizados por su representación figurada. Eran los cuadros de carácter popular y de una literatura hoy perdida de que nos quedan fragmentos conservados por la plástica: un tesoro de arte é ingenio, de fantasía y rasgos típicos que pone lo popular del cuento antiguo al alcance de los modernos, como lo puso en su tiempo por medio de la escultura al nivel de todo un pueblo y á la imitación de los griegos. Mas no eran sólo esos temas los que la imaginería fenicia aplicó á los hermosos vasos de concepción artística. Otros asuntos variados, sin trabazón ni enlace, se hallan en los ya descritos, y en muchísimos más. Algunos de carácter mítico y de apariencia histórica, mezclados con temas libres y de pura ornamentación, se hallan también en ellos, que prueban la libertad con que se procedió en la elección de asuntos y representaciones con que se ornaron los vasos. Producidos éstos por mera industria, aunque artística, que al par era lujosa, presentaron temas varios, legendarios ó históricos, combinados ó de fantasía, á elección del artífice, del comprador de la obra, del mercader que las expendía ó del pueblo á que las llevaba. Por esto los encontramos en sitios distintos y apartados y se les irá descubriendo en Africa, Europa y Asia; y es á la vez por eso que la Grecia y la Etruria hayan podido proporcionar varias piezas de esta clase, de importación comercial y algunas bastante imitadas, que adornan diversos museos.

Muchos objetos preciosos producían los plateros de las comarcas dichas. En la joyería descubierta en Chipre se ven los sellos, collares, brazaletes, franjas de pedrería y oro que reproducen motivos extranjeros mezclados con los fenicios. Una gema tiene en jeroglíficos egipcios el nombre de Tutmés III; otra joya el de Eteandros de Pafos, sin duda el que, según una inscripción asiria del museo Británico, fué tributario de Asharadhón (672); y otra con escritura cuneiforme el de Arva-Ista, hijo de Illu-Beled, contemporáneo de Sargón: estas y aquellas joyas están trabajadas brillantemente. Un solo templo de Curium fué espléndido depósito de ricas prendas de aquella artística joyería.

Las preciosas obras fenicias llegaban como sus marinos á todos los países costaneros y más importantes, donde eran adorno de los magnates y de los soberanos. Las famosas tazas labradas se ven en los

(1) Véase C. Clermont-Ganneau: *La Mythologie iconologique* y *L'Imagerie phenicienne.*

relieves de Nínive, como preciado utensilio con que hacen libaciones los monarcas asirios. Los brazaletes, diademas y gargantillas de los plateros fenicios ceñían las sienes de los príncipes y faraones egipcios. Otras muchas joyas fueron también modelos de las griegas, etruscas y romanas. Los anillos de oro y plata hallados en Curium, con piedras preciosas, grabados en jaspe, ónice, ágatas, sardónicas, imitando el estilo y figuras de varios países; los pendientes caprichosos con imaginería (frutos, pájaros, caras) ó sin ella, con colgantes y cadenillas de lo más artificioso, afiligranado y fino que imaginarse pueda; las fíbulas y agujas, los adornos del pelo con extraños remates y cabezas de monstruos y de fantasía que se enroscan con elegancia; las gargantillas y collares, en que las valiosas pedrerías ó el vidrio de primoroso color se rodea del metal preciado; y donde la imitación de flores y botones de flor, capullos, lotos, cabezas de león y carnero; de Isis, Athor, esfinges y Medusa, aparecen á trechos para dar magnífica riqueza á la cinta ó cordón que forma su motivo principal; las ricas cadenas imitando obras de pasamanería ú otras, con cabos y remates de gran primor; los brazaletes á manera de enroscadas culebras con cabeza de monstruo, con gemas y piedras grabadas, componiendo fajas ornamentales, y como varios cordones yuxtapuestos realzados por piedras finas de algún tamaño, llenos y calados con mil adornos geométricos, imitativos ó de fantasía; los suntuosos puños de cetro como los hallados en Chipre, con varias cabezas de vaca por remate, y los pequeños vasos de plata labrada y cincelada ó los grandes fragmentos de unas ú otras prendas de adorno, dan relevante idea del adelanto á que llegaron la platería y joyería, con las industrias anexas, en el territorio é islas fenicias, y del sin fin de obras valiosas que produjo: justa fama tienen hoy que avalora la antigua, señalada por conspicuos escritores.

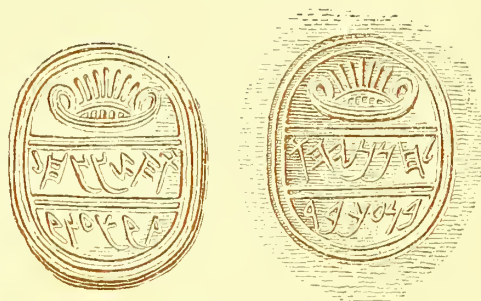


Fig. 120. – Sello fenicio de piedra con inscripciones y remedos asirios



Fig. 121. – Piedras varias talladas por artífices de Fenicia con jeroglíficos y representaciones seudo egipcias, pertenecientes á diferentes colecciones

Los cilindros y las gemas, los escarabeos de forma imitativa y varios en que el artífice lapidario fué autor (fig. 119), estuvieron también en uso en Fenicia, ya produciendo sellos imitación de obras egipcias, como los que conservan representaciones de Reschuf ó Reseph, Horo y otras divinidades (fig. 88), ó ya imitando y copiando por plagio muchas de igual clase asirias (fig. 120) y marcándolas con inscripciones fenicias, ya trabajando piedras grabadas á la manera de las peculiares al país del Nilo (fig. 121), ya gemas grabadas con diversidad de formas y mezcladas representaciones, á que los artífices de Tiro, Sidón, Cartago y otros puntos daban superficies planas de aplicación á anillos y joyas que servían para sellos. Chipre produjo vulgares cilindros, que eran menos estimados que los escarabeos y sortijas, y que esas piedras grabadas planas aplicadas á distintos objetos. En la representación de escenas en hueco y figuras de relieve se hallan las influencias extranjeras en este conocido orden: 1.º, influencia egipcia en el país fenicio-arameo y judío; 2.º influencia asiria, desde el siglo VII antes de J.C.; 3.º, mezcla egipto-asiro-fenicia, sobre el siglo VI; 4.º, influjo persa en el período aqueménide; 5.º, influjo griego desde el siglo IV antes de J.C.; 6.º, época de Alejandro y sus sucesores. Siempre las leyendas fueron fenicias ó arameas en obras de imitación extranjera, ó asirias en imitaciones egipcias ú otras y diversas

jeroglíficas en algunas seudo asirias. La mezcolanza de formas y escritura extranjera de distintos países caracteriza la glíptica de este pueblo, siempre ecléctico y combinador de híbridos y heterogéneos elementos. Los sellos planos de la de Chipre están cubiertos de hombres, animales, árboles, ornatos geométricos, copia ó remedo desgraciado de obras extranjeras. Acúsaseles por ello de perezoso y escaso ingenio y de plagiarios sin arte.

Objetos de vidrio de color se han hallado también que demuestran la perfección de su trabajo en Fenicia, y es lástima que no queden ropas en que distinguir sus valiosas púrpuras y alfombras. Los primeros son de producción original que alcanzó gran importancia, merecida condición de privilegiada naturaleza local y de la práctica de moldear por esas mismas condiciones obras de vidrio claro y transparente sin color ó coloridas con puras y brillantes tintas. Las aguas turbias del pantano Candabia, al pie del monte Carmelo, tuvieron en ello importantísima parte (1). De vidrio transparente se produjeron grandes objetos y hermosos vasos, figurillas, alhajas pequeñas, parte de la joyería, imitaciones de pedrería y pasta vítrea para piezas barnizadas. De esta materia se hicieron perlas y piezas horadadas para gargantillas, preseas, cabecillas y figuritas, adorno y engarces de vidrio en oro, confundibles algunos con las piedras más preciosas. A este propósito se cita siempre aquel texto de Luciano (*Amores*), que refiriéndose á una hermosa, le atribuye más bella y diáfana tez que los vidrios de Sidón. Hacíanse con vidrio falsas gemas y sellos de pasta; dábase brillo á varios objetos, y se fabricaban vasos de pura y transparente materia. Méntase, entre otros, el frasco de Sargón que posee el museo Británico; uno esbeltísimo, con rectas y airosas asas, círculos y escamas de efecto, que sentado en tres pies nos recuerda los famosos jarros árabes; numerosos alabastros y anforillas, jarritos con pie chapeado; varios polícromos de fondo blanco, gris, bistre oscuro, azul turquí y violado, con luminosos y brillantes juegos de líneas amarillas, verdes, plomizas y azul celeste, que son preciosos joyeles de vidrio translúcido, y el hermoso frasco moldeado y con frutas de relieve hallado en Jerusalén. Talleres de Hebrón y Alepo producían aún en la época greco-romana adornos de pasta vítrea, frascos verdosos y piezas de tocador hallados en sepulturas hebreas. Tres alabastros de cristal de roca, y uno con montura, cadenilla y tapa de oro, se hallaron en Curium; otro bellísimo de vidrio pintado á mano en Salamis, con pavones en el centro y pájaros, entre flores y hojas en derredor, que no tiene igual (2). El collar de Tarros (Cerdeña) que posee el museo del Louvre, con cuarenta granos, dos cilindros y cinco mascarones de toro, es otra preciosidad en vidrio. Tiro y Sidón poseen antigua fama de centros privilegiados de esta clase de obras en vidrio transparente, incoloro, colorido luminoso y opaco como la porcelana.



Fig. 122. – Vaso con pinturas hallado en Citium (Chipre) por Cesnola

Los vasos de arcilla son originales, pintados y decorados con rosetas, torzales, cuadrados, losanges, ajedrezados, espirales y en ziszás; los más antiguos imitan la ornamentación de alfombras asiáticas, y los más modernos tienen también círculos concéntricos, figuras fantásticas y árboles (fig. 113) que remedan dibujos de estilo asirio. Tienen formas de arte asirio y egipcio los más bellos; con cabezas humanas terminan otros. Figuran á veces animales, pájaros, pescados, y muchos forman cuatro patas. Proceden los más importantes de las tumbas de Larnaca, Dali y Alambra. Los primitivos que se conocen son redondos y de forma maciza. Su coloración es de un rojo pálido, con decoración gris oscura ó de un negro glaseado

(1) Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 190 y 191. Fueron fenicios los primeros productores de obras de vidrio claro en Egipto y en Asiria, y se produjo antes vidrio opaco que se empleó también en los vidriados.

(2) Palma di Cesnola: *Salaminia*, pág. 172, lámina.

con adornos claros. La obra de arcillero es en ellos perfecta, la ornamentación de dibujos y formas ruda pero agradable; revela el mucho tiempo transcurrido en tentativas de dibujo y escultura. Algunos de estos vasos ornados pueden considerarse como elementos pictóricos para ilustrar acerca de este arte en Fenicia y Chipre (figs. 122 y 123). Los más tienen ajedrezados, torzales, rosetas y ornatos geométricos; otros franjas de cuadrúpedos y pájaros raros, como pavones, monstruos alados, tal vez simbólicos, figuras humanas, flora asiática y egipcia, en campos, registros y entre cenefas ornamentales de espirales y círculos, que recuerdan los prehistóricos de la época del bronce. Caballos estirados como jirafas, de largo cuello y piernas, que parecen signos jeroglíficos, forman también características cintas decorativas peculiares de esta pintura. Preciosos vasos pintados, ánforas, etc., semejan obra de influencia griega (fig. 123). Son peculiares á estos vasos de Chipre y distinguen sus pinturas algunas raras combinaciones lineales que parecen inspiradas en los entrelazados del árbol sagrado asirio (fig. 122), pero con intención más fantástica y combinaciones varias. Su adorno procede de un sentimiento y gusto parecido al que produjo la ornamentación de tejidos de las ropas y alfombras en el antiguo Oriente y en la época románica; está sin duda tomado de los tapices fenicios y revela iguales rasgos de imaginación bizarra que el escandínavo nudo rúnico y el entrelazado americano ó sajón. Es un centro original de combinación de los vasos pintados que se agrupa y enlaza con animales extraños, engendros de fantasía, y con figuras varias de raro simbolismo á que tuvo afición la Fenicia. Son tipos de mero ornato que componen seres híbridos, lejano trasunto de la naturaleza, pero de la que no son imitación. Con los míticos seres alados que se representan en la pintura de un huevo de avestruz, de procedencia fenicia, hallado en Vulci (fig. 124), componen el grupo de animales fabulosos que ha dejado su pintura. Seis de esos huevos se hallaron en la sepultura de Polledrara, y cuatro tienen grabados hechos con fino cincel y sobre un fondo de tinte más oscuro. Estuvieron pintados y dorados tales dibujos y representaban, en una faja trazada en torno de la cáscara del huevo, grupos de animales copiados del natural ó de fantasía, pasivos y en lucha; escenas bélicas y cenefas de híbridos seres entre cintas geométricas. El dibujo de tales composiciones tiene gracia y hasta elegancia, con suma intención y gusto decorativo.



Fig. 123. – Anfora pintada de Curium (Chipre) hallada por Cesnola



Fig. 124.—Fragmento de pintura hecha sobre la cáscara de un huevo de avestruz, hallado en una sepultura de Vulci (Etruria); representa animales híbridos

Los ornatos geométricos de ajedrezados, líneas ondulantes y en ziszás; las espirales enlazadas y los círculos de esta ornamentación ofrecen caracteres comunes con la de los pueblos dichos homéricos, de que se hará memoria al tratar del primitivo arte griego en las islas del mar Egeo y en las colonias é islas fenicias: son los primeros ejemplares del ornato geométrico que adoptaron los pueblos indo-europeos aquende las orillas del Tauro y del Eufrates, y á que tuvo después afición el arte de tiempos posteriores por inclinaciones peculiares y sentimiento del espíritu de los pueblos celtas é indo-germánicos. Entre los

colores que dieron brillo á las telas, y sin duda á otras obras de la industria fenicia, deben recordarse las inalterables tintas rojas y violadas producidas por el *Murex trunculus* y el *Murex brandaris*, que se hallan aún en las playas del Mediterráneo.

Merece memoria también la preciada *Purpura hœmatostoma*, empleada en Tiro y en otros pueblos del mar Interior como color de mucho precio para teñir ropas que han llevado su nombre, así en la antigüedad como en modernos tiempos. La escasez y vigor de éste y de los otros jugos de tintorería y coloración hizo rápida y duradera su estima. Es indudable que algunas de estas tintas debieron aplicarse á la coloración de otros objetos que admitían su empleo; pero lo que queda como cualidad visible en los vasos y piezas de vidrio coloridas es la consistencia y vigor de su entonación, y la magia de su efecto, su transparencia y brillo; la fuerte entonación de sus tintas, que realza el valor material y artístico de varias piezas coloridas y polícromas, nos hace presumir cuál debió ser la hermosura de las ropas y de las luminosas perlas de más precio que con magnificencia y capricho produjo aquella famosa industria. Los óxidos metálicos dieron mucho juego y formaron la base de abundante coloración. En esta química popular é industrial, y en la mecánica de aplicar tintas tan netas y variadas á las pastas, los despojos fenicios hallados en Chipre y otras partes prueban la mucha experiencia y arte, ciencia y habilidad de aquellos industriosos artífices.

Las obras indicadas hasta aquí comprenden un período de mil años de civilización anteriores á la era vulgar. Desde primitivos tiempos hasta el siglo séptimo debió el arte fenicio, en su extensión más comprensiva, presentar caracteres mixtos y rasgos y formas aún prehistóricas: era el tiempo de su incubación y de industriales y útiles descubrimientos; desde el siglo séptimo, como queda dicho, los influjos egipcio, asirio, babilónico, persa, griego, greco-seléucida y romano, marcan por grandes etapas otras tantas modificaciones con los períodos de extranjera conquista, imposición y predominio. En todo este largo tiempo el arte fenicio no fué más que un arte de comercio, imitativo de las formas y motivos de pueblos extranjeros á quienes en mucha parte se expendía, ó un arte semi-religioso y de simple utilidad al que realzaban los extraños con lo más importante en la decoración del ornato; arte notable y, en lo técnico, á la altura de los contemporáneos, inferior en belleza, colectivo hasta la imitación exacta, copista por fantasía y que servía como ningún otro al más abigarrado cosmopolitismo: un arte que, como se dijo muy bien, fué más que nacional, internacional; y que extremando la afición al plagio y á las imitaciones llegó, con la propagación de obras copiadas, á adquirir en el mundo antiguo el exclusivo privilegio de expender falsa moneda (1).

(1) La extensión al parecer excesiva que hemos dado á este capítulo no se debe á la importancia del arte fenicio, ni á la cantidad de sus obras, ni á su duración histórica, sino á la novedad de su estudio y á lo poco vulgar de sus nociones.

PUEBLOS DEL ASIA MENOR Y OTROS

En el fértil territorio conocido por Asia menor, próximo al archipiélago del mar Egeo, que sus costas y bahías hacían rico y comercial centro de influencias distintas, y entre la Baja Mesopotamia y la Asiria, la Fenicia, el Egipto y la Grecia, visitados y dominados alternativamente por los mercaderes y los ejércitos de estos pueblos, hay en los mapas de los tiempos antiguos una serie de pequeñas naciones que tuvieron también su arte. Son las principales la Capadocia, la Lidia, la Frigia y la Licia, con otras varias, entre aquel enjambre de pueblos y razas que menciona Homero. Las huellas de los antiguos khetas ó khati, hetheos ó hetitas, que W. Wright (1) ha creído encontrar á través de la Siria, la Capadocia, el Asia menor y en los países circunvecinos hasta los confines de la Cilicia, nos dan también indicaciones de otros pueblos poco conocidos hoy, que complican aquel mapa y ofrecen rasgos de antiguo arte de historia casi ignota. El influjo asirio, egipcio y griego se deja ver en los pocos recuerdos que aún nos quedan de aquellos pueblos, que la Biblia, los jeroglíficos y las inscripciones cuneiformes mencionaron casi á un tiempo. Desde el Eufrates hasta el Nilo, desde Armenia hasta el Hermus y el Alys, y muy particularmente desde el Eufrates al Orontes y de Palmira y Damasco al Tauro, constituyeron ramas desprendidas de varios pueblos el que hoy se ha llamado pueblo heteo. La en otro tiempo casi inexpugnable fortaleza de Carchemis (Djerablus), vecina de Nínive, constituyó su más importante centro, que amenazó más de una vez á la ciudad asiria; y en las orillas del Orontes, lindando con la Fenicia, Cades y Hamath, se levantaron sus ciudades más famosas. En éstas, en las comarcas respectivas, en las demás poblaciones importantes, y en los sitios en que quedan obras, indicaciones recientes nos hacen distinguir semejanzas con las razas más opuestas. Los semitas y los arianos, los turanios y los kushitas parecen haberse mezclado en ocasiones distintas y por circunstancias varias, produciendo un pueblo mixto, que visitando varias comarcas y estableciéndose en algunas, tuvo transitoria vida y un arte pasajero con escasa trascendencia histórica, pero de rasgos locales.

En la Capadocia, Licia, Frigia y Lidia la raza griega, especialmente la dórica, se mezcló con las más y tuvo sobre ellas preponderancia. En la Licia sobre todo, tradiciones recogidas por Herodoto y Estrabón dan á conocer que una colonia cretense dirigida por un hermano de Minos y otra colonia ateniense que acompañaba á Lyco dieron nombre á aquel país. Además, vecina la Licia de la Caria y de las islas, en donde fueron á fijarse sinnúmero de emigrantes dóricos, tomó de éstos muchos rasgos. Herodoto dice que sus usos

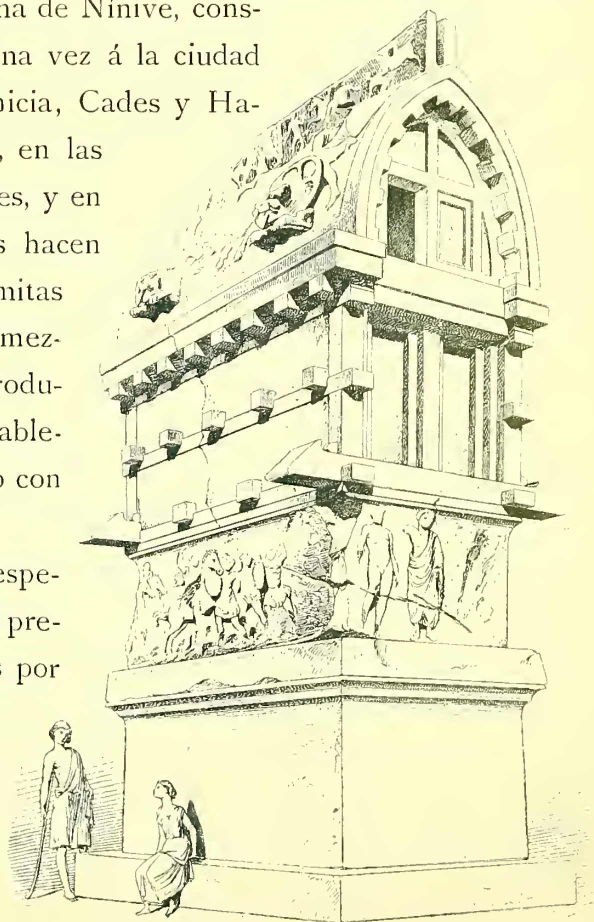


Fig. 125. – Sarcófago licio hallado en Xanto, de estilo seudo jónico y forma indígena, llamado sepulcro de Harpagus ó de las Nereidas (Museo Británico).

(1) W. Wright: *The empire of the hittites*, Londres, 1886.

y costumbres eran visible mezcla de los de Caria y Creta, países dóricos por excelencia (1). Estas y otras indicaciones, en que la fábula tiene parte, dejan comprender entre dudas cuánta fué la importancia griega en las regiones asiáticas que habitaron tantos pueblos. Se sabe con más certeza aún que en Lidia con el rey Gyges (700 años antes de Jesucristo), después con Ardys, Sadyates y Alyates, y aun más tarde con Creso, creció la importancia griega, y que sobre el año 550 Ciro el persa dominó y se anexionó la ciudad de Sardes. Antes, por los años de 710, rendida á los asirios la fortaleza de Carchemis, tuvieron preponderancia en todo el país que se extiende del Tigris al Eufrates, donde moraban los heteos. Son indicaciones históricas que, como grandes jalones, señalan las más marcadas épocas de preponderancia extranjera de la Siria á la Fenicia, y de la Caldea, la Asiria y la Persia hasta la costa

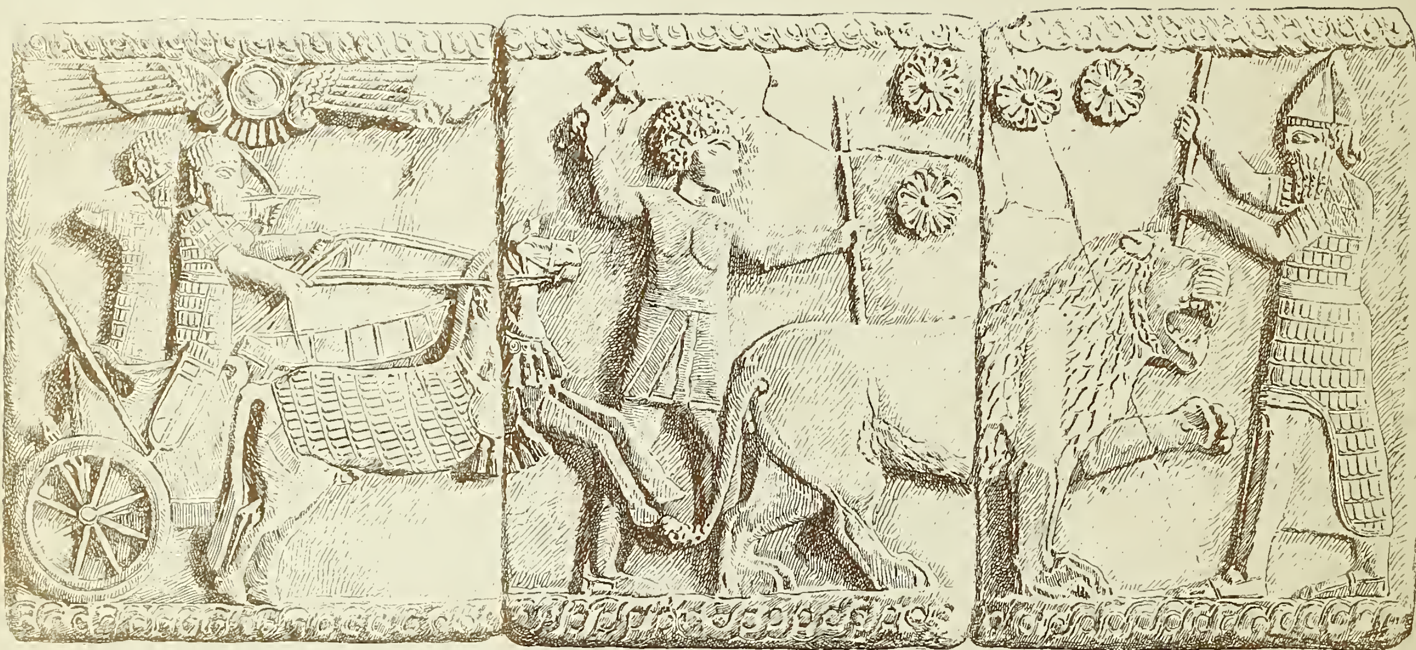


Fig. 126. — Relieve hallado en Sacheghenksu (Siria); representa la caza de un león, en tres tablitas ó fragmentos, é imita los relieves asirios

occidental de Asia, y la mezcla de pueblos y de familias varias que dieron al Asia menor, en su extensión más lata, rasgos sin unidad, mezcolanza y abigarramiento.

Pocos monumentos se han descubierto allí, y sin duda pocos importantes se hallarán en lo sucesivo que no sean obra de la dominación griega, romana ó posterior, puesto que no hubo, sin duda por la falta de caudalosos ríos, ninguna ciudad de la importancia de Nínive, Babilonia, Menfis ó Tebas. Por otra parte, los pueblos de aquellas comarcas pertenecían en su mayoría á razas poco productoras de importantes monumentos, quizás semíticas ó sirias, de las cuales no parece haber sido el arte privilegio particular.

Los egipcios, caldeos, persas, asirios, fenicios, griegos y romanos tocaron en aquellas costas como mercaderes, ó cruzaron y dominaron como conquistadores, atraídos por el oro y las materias preciosas que algunas comarcas poseían, por la excelente situación geográfica, ó por ser punto de paso para el comercio ó favorable á las conquistas. Los moradores de varias de aquellas comarcas servían también como soldados en las naciones antiguas importantes, y todas estas circunstancias hicieron que el arte del Asia menor presentara constantes influencias ó rasgos de las naciones vecinas.

Los monumentos hasta ahora conocidos demuestran cuanto antecede, y es posible que si se descubren otros lo confirmen más aún, extendiendo al propio tiempo nuestras nociones.

Los restos monumentales del Asia menor que pueden mostrarnos obras de relativa importancia para la plástica, son los túmulos abovedados de Lidia, con sólida base circular y cónico remate piramidal; las

(1) Beulé: *El arte griego del siglo cuarto, de la época de Pisístrato*, y el *Arte griego antes de Phidias*.

fachadas cuadrangulares de Frigia, con nicho en la parte baja y frontón simulado con remate de volutas y cubiertas de ornato lineal ó geométrico, imitativo del de tapices, alfombras y varias ropas asirias, persas ú orientales, y las excavaciones trogloditas licias de Mira, Limyra, Xanto, Telmisos, Kyanea-Jaghu, Phello, Antiphello, etc., imitativas de construcciones en madera, de carpintería y ebanistería, y de partes y disposiciones de edificios griegos; y á la vez los sepulcros erigidos sobre el suelo y á toda luz, parecidos al precioso sarcófago de mármol del museo Británico (fig. 125), de elegante forma y decoración escultural griega, recuerdo del hábil arte de ensamblador. En las inmediaciones del golfo de Esmirna y próximos á la costa del Norte se hallan túmulos, vecinos de la gigante tumba de Tántalo, de 200 pies de diámetro, y en el territorio de Sardes los de Alyates, Gyges y Ardys, que recuerdan obras parecidas de Tarquina ó etruscas. Las de Asia son del siglo VII. En Dogan-lu y sus inmediaciones hay fachadas del siglo VI con inscripciones frigias, cual la llamada sepultura de Midas; y en la región de la antigua Licia la tradición indígena y el influjo griego dejaron aquellas líneas de pequeños espeos superpuestos, con entablamento y frontón, que trepan y escalan las montañas de Mira y otras, y salpican la llanura con tan extraño y agradable modo, que hacen memoria de un pueblo de diestros constructores de sepulturas y pequeñas grutas, continuación de rústicas habitaciones de madera. Estas excavaciones y sarcófagos parecen ser del siglo V al III, últimos tiempos á que pertenece la urna transportable de Harpagus, hoy de las Nereidas, mezcla imitativa de hábil ensambladura licia y formas de carpintería, y del trabajo en piedra griego de tiempos bien modernos (370): sus mascarones de león á manera de acroteras revelan como escultura la imitación fenicia, y la franja de relieve de su techo y su friso escultural la mano experta griega de las últimas escuelas. Y esas y otras obras de aquellos pueblos de Asia menor son nuevos jalones que señalan la dirección que siguió allí la plástica y el emplazamiento de sus obras, las presiones que sufrió y los modelos que tuvo, el estado de cultura y arte á que llegó aquella hermosa porción de Asia antes de la época jónica y su relativo atraso; las fluctuaciones que por períodos experimentó, el espíritu esencialmente ecléctico que en las comarcas dominaba, las tradiciones artísticas de que vivía, los rasgos aun heroicos y algo bárbaros de sociedades semi-caballerescas y la diversidad de razas y pueblos que vivieron y se encontraron en aquella pequeña porción de tierra, tan grata por su clima y suelo como por sus bahías y costas.

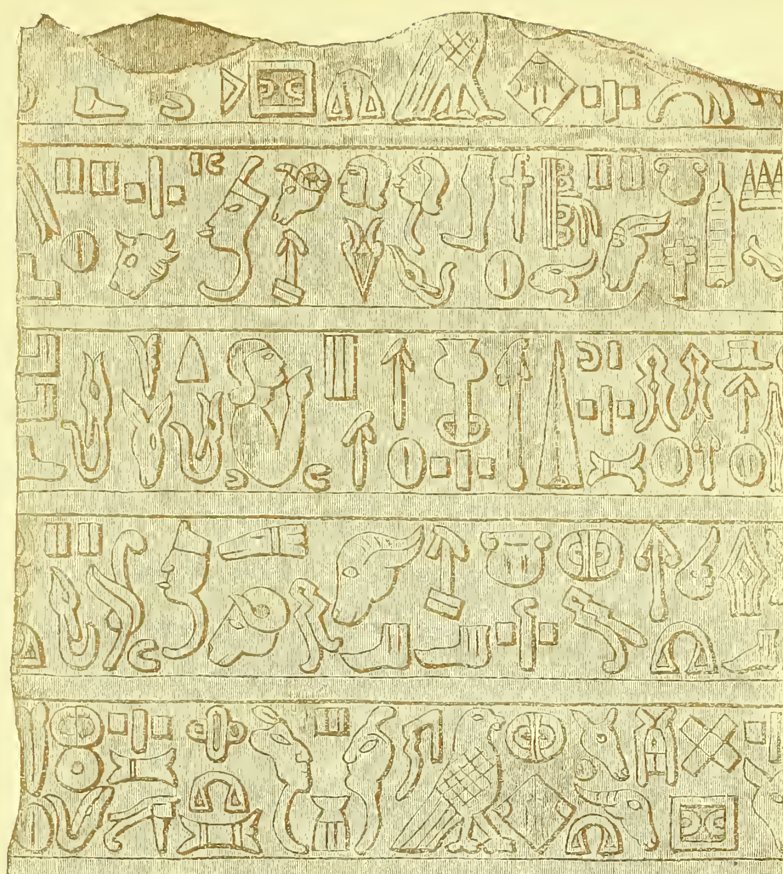
Más allá, entre las razas sirias, un pueblo ó varias ramas de pueblos que parecían haber tenido rasgos comunes, y algunos con escritura jeroglífica especial (fig. 127), los khetas ó heteos, antes nombrados, ocuparon regiones de Asia é intervinieron con su actividad en la vida y arte de Siria y Asia menor. En la tan reducida extensión de tierra ya indicada, marcaron puntos geográficos y de etnografía, como constelaciones históricas, y se mezclaron sin duda á los pueblos ya dichos, á varios que conocemos y á algunos desconocidos, enredando la madeja, hoy harto enmarañada, de la miríada de familias asiáticas que moraron allende y aquende el Tauro y el Halys. Sea de una ó de varias de ellas, quedan todavía ruinas en diferentes puntos, restos que son completamente distintos de los que legaron los pueblos ya estudiados, los cuales pueden relacionarse con los de Egipto, Caldea, Asiria, Persia, Fenicia, Chipre y Grecia, y con los que de estas influencias dejamos indicados en la misma Asia menor. Ni los túmulos cónicos lidios, ni las fachadas frigias, ni los sarcófagos y nichos escalonados licios tienen nada que ver con las obras dichas hetitas (á lo que hoy se cree) ni fueron los mismos pueblos los que hicieron unos y otros, por más que también se hallen restos tenidos por khetas en Frigia, Licia, Capadocia y en las próximas comarcas. Son ruinas de fortalezas, templos ó palacios y sepulturas, que conservan representaciones plásticas y abundancia de relieves con imaginería. En la misma Asia menor, del lado acá del Halys, los lugares de Chiaur-Kalesi, en la Lidia, conservan ruinas poco definibles y figuras esculpidas en la roca; Ibriz y Eflatum, Bulgar-Maden, Dennuch-Tach é Iconium, antes poblados de Licaonia, muchos relieves extraños y ruinas de edificios con ligeros restos de relieves; en Kalaba, cerca de Amyra (Galacia), se halla-

ron losas varias, una de ellas con la figura de un león; en Nymphio (Karabeli), á veintiocho kilómetros de Esmirna, hay otras dos figuras de arqueros ó príncipes que recuerdan las de Chiaur-Kalesi, y son un curioso hallazgo de las inmediaciones del Hermus que señaló ya Herodoto: éstas y algunas otras imágenes se distinguen tanto por su forma como por sus peculiares jeroglíficos.

Señálase en la Capadocia el centro más importante de restos monumentales dichos heteos que interesan á la plástica. A orillas del Halys, en el que, como se ha recordado, fué memorable sitio donde chocaron los ejércitos de Ciro y Creso, existe un núcleo monumental importante sembrado de ruinas y esculturas. Seis kilómetros de murallas señalan allí el emplazamiento de una antigua ciudad, y según se cree, de la antigua *Pterium* ó la Pteria del Padre de la Historia. Allí los restos de un palacio con obras regias antes de ahora conocidas y de varios relieves monumentales aún conservados, llamados *Iasili-kaia* ó la *piedra escrita;* allí las ruinas de otro palacio, el de Euiuk, con sus muchos relieves; allí la necrópolis de Cherdec-Kaiasi con nuevos restos dispersos, marcan la influencia asiro-persa en la construcción de alcázares, y la egipto-fenicia, peculiar también de la Siria, en la disposición de las sepulturas, y marcan sobre todo un sello particular en la escultura del Asia occidental. Allá en la Siria propia, al Norte y Este de aquel camino y puerto de tantos pueblos, de tan numerosos marinos y mercaderes y de todos los ejércitos de Africa, Asia y Europa oriental antigua; de todas las grandes luchas y conquistas de la antigüedad y Edad media, se hallan ruinas como las de la fortaleza de Marach, y las placas numerosas ó piedras de señal de obras mejores halladas en Carchemis, Rum-Qualah, Gargamich, Sindjirle, Sacheghenksu (fig. 126) y otras, señalan, entre rasgos primitivos y semibárbaros, característico tipo é influjo también marcado de tiempos bastante antiguos. Aquí, cual en las otras comarcas de Asia, la preponderancia extranjera selló con impresión acentuada todas las obras plásticas, como debió dejarla en usanzas y aficiones. Marcó por extensos ciclos el curso de esa preponderancia de naciones extranjeras durante 1500 años antes de la era vulgar: desde los egipcios primero hasta la preponderancia asiria; de Asiria luego hasta los tiempos de Ciro; de los príncipes aqueménides hasta el siglo cuarto, imperando después la Grecia en parte muy principal en esa costa de Asia, especialmente en el Asia griega, desde los tiempos de Cimón; y aquí, como en Fenicia y en varias islas del mar Egeo, hay paridad de influencias. Marcáronse, sin embargo, de manera muy visible los caracteres locales, dando al arte, como en Persia y Fenicia, sello y fisonomía mixta de lo indígena y lo extranjero, y aquel enlace de rasgos, aquel dualismo plástico de todos los pueblos antiguos sin gran ingenio creador ni originalidad visible, ni usos, costumbres y propensiones, sin afición ni estímulo para la producción de obras, imitativas del mundo real ó con fondo de fantasía en lo externo y objetivo y con subjetivo sentido.

La escultura del Asia menor ofrece aquella mezcla particular de carácter local y de influencia extranjera. El campo de hechos é incursión de diferentes razas se ve más á menudo aquí que en la arquitectura. ¡Cuántas semillas importadas fueron germinando en un suelo virgen! Siglos después produjeron sus frutos al comenzar el período griego; pero entonces la presión del arte fué tan grande que convirtió en puramente griegas todas las obras que se realizaron. Griega era la levadura nueva, y de tan buena clase, que dió sabor y consistencia griegos á los productos que después se elaboraron; helénicas se hicieron las costumbres, y la importación de obras de espíritu griego fué desde entonces un gusto y una necesidad. Faltas de ingenio y fantasía la vida y el arte nativos, aceptaron el empuje productor de aquél y le dieron desde luego morada propia y carta de naturaleza. Las incursiones jónicas, la vida jónica y el elegante arte de esta rama helénica, se impusieron como modelos de pueblos predispuestos para aceptarlos. Los usos y costumbre de Asia, el lujo y brillo aparatoso de sus obras y gusto hallaron imitación distinguida en el acicalado arte jónico, que casaba el aticismo dórico con el esplendor oriental. Pero el arte de que se trata en este capítulo es más antiguo y originario. Sus obras siguen aún de cerca al período heroico

y son contemporáneas de las últimas del nuevo imperio egipcio, de los atareados constructores de Nínive y de los primeros pasos del arte post-homérico y oriental que se señalarán en breve en Hisarlik y Micenas.


Fig. 127. – Fragmento de inscripción en jeroglíficos atribuída á los khetas ó heteos, con caracteres esculturales

De aquella plástica asiática, que tiene menos de arte que de historia, se trata en este capítulo. No era un arte imponente y lleno de majestad y grandeza como en Egipto, ni aparatoso como en Asiria, ni decorativo distinguido como en Persia, materialista y de comercio como en Fenicia, natural é imitativo como en Chipre, que buscara el ideal tras la naturaleza como en Grecia; no fué un arte simbólico y creyente como en el país del Nilo, ni palaciego y adulador como en Mesopotamia, ni de distinguido lujo y halago como entre los príncipes aqueménides; no fué al parecer suntuoso como en manos de un Creso ni produjo obras para hacer propaganda como el de as costas sirias; no se consagró á glorificar sólo la realeza, á pintar hechos y desastres, matanzas y hecatombes, ni á gozarse en crueles espectáculos, á producir monstruosos dioses, prototipo de fealdad, ni á representar tipos sensuales y lúbricos; no se elevó á ningún concepto trascendental ni descendió á la grosera sensualidad: fué, á juzgar por lo que aún nos queda, un arte de simple recuerdo que conmemoraba hechos aislados, como un relato en jeroglíficos, figurativo de detalles con toda apariencia de verdad; un arte de segunda mano y de cincel poco hábil, que no fué ni arte á veces, sino plástica primitiva, imitadora de los tipos y obras, de las formas é ideas que otros pueblos representaban; arte que no produjo nada grande, aunque era colosal en la forma; que tradujo ideas pequeñas con aspecto agigantado; que descendía al ridículo rítmico y lo enlazaba con lo sencillo, humano y natural en maridaje extraño; que aumentaba lo risible hasta lo gigantesco deforme, y ridiculizaba lo grande, imponente y sublime á causa de su inhabilidad: fué una plástica tosca, bárbara, con mezcla semi-heroica, que empleó siempre materia rústica sin manejarla muchas veces (como en la escultura hecha en rocas y en los agrestes montes); que no la labraba ni la pulía con interés escultural; plástica, en fin, primitiva, desigual, incoherente á veces, que representó años tras años hombres y cosas de un pueblo en períodos diversos sin adelanto ninguno; que no revela estímulo de artista, sino hábito de copista inhábil que tiene deber de copiar; que no dice nada al alma, ni atrae la inteligencia ni mueve la sensibilidad, y cuyo sello distintivo y original fué el de recordar tipos locales con su traje y su impresión, y el de fijar, como en grandes carteles, anuncios y noticias con imágenes conmemorativas de curiosidades históricas.

Una colosal figura de relieve en Nymphi (Nymphio) ó Karabeli (cerca de Esmirna), con una lanza en la mano, arco al hombro, calzado puntiagudo, tiara alta con adorno como ureus sobre la frente é indicación como en jeroglíficos, revela pura influencia egipcia (fig. 128). La figura es desproporcionada, el cuerpo pesado, la ejecución inhábil, el sentimiento asiático; pero el modelo procedió, á lo que se ha creído, de las orillas del Nilo. A la preponderancia de este país en Asia se atribuye la obra, creyendo algunos que representa un faraón que dominó en el Asia menor y dejó huella de su paso en aquella tosca piedra.

Supónese que esta figura es el recuerdo del mítico Sesostris, que Herodoto señala como existente en su tiempo en el camino de Efeso á Magnesia (1). Reproducida en 1839 por M. Texier, parece haber sufrido muchas modificaciones y deterioros. Aquella figura es un recuerdo por lo menos de las figuras egipcias, de tipo y formas parecidas á las de Chiaur-Kalesi y á las de Iasili-Kaia y Euiuk, de que se hablará después, como de lo más importante entre la imaginería de Capadocia. La impresión que hoy produce es la de un soldado robusto, vestido á la ligera, calzado con chapines, que anda con firmeza y paso acompasado: tipo extraño al arte que hasta ahora se ha estudiado en este libro, grandioso en cuadratura, desbastado por masas y de impresión anticuada, que tiene de fantástico y de vulgar. En la misma comarca se ha descubierto una figura de igual arte, pero mucho más mutilada, que se juzga ser otra señalada por el mismo viajero é historiador griego. Las dos están labradas en nichos ó planos refundidos, hechos en el espesor de la piedra viva á la profundidad que dejó el relieve; éste es bajo y labrado con descuido y poco arte, como si fuese obra rápida y de mera improvisación. El primer relieve está vaciado á cuarenta ó cincuenta metros sobre el nivel del terreno y traza una figura de más de dos metros. El otro resto antedicho es de dos metros y medio y fué hallado en 1876: los dos parecen representar el mismo héroe ó soldado y tuvieron inscripciones en jeroglíficos.

En Chiaur-Kalesi, en la misma Asia menor, hay otro relieve colosal en que figuran dos personajes de perfil de más de tres pies de altura que marchan uno tras otro á distancia. El que precede es un joven imberbe; el segundo, con barba, parece de más edad. Los dos llevan tiara cónica, con un lienzo ó pieza de cuero que pende por el cuello. El de la barba tiene un ureus sobre la frente, y los dos túnica corta, piernas desnudas y espada corta y ancha. Calzan el *coturno* egipcio. Algunos autores los creen de tipo asiromedo y de estilo parecido al de otras obras de Capadocia; mas la influencia egipcia se trasluce á pesar de la rusticidez del trabajo. Era sin duda antiquísima, y quizás coetánea de las conquistas del nuevo imperio en Asia y de los precedentes relieves de Nymphio. Aunque colocados en posición inversa que éstos, ofrecen sus mismos caracteres y parecen ser recuerdo de príncipes egipcios que por allí pasaron y que dominaron quizás el país. Están labrados en la roca junto á las ciclópeas murallas de la fortaleza, y su tamaño, de unos tres metros, unido á la robustez de sus formas, les da marcado aspecto gigantesco, menos imponente que rústico. Son sin duda el cartel que anuncia el dominio ó toma de aquella fortaleza, al pie de cuyas torres fué esculpido. Con los dos personajes de Karabeli forma grupo plástico que señala un modo local y coetáneo de esculpir en la materia tosca, una tendencia á conmemorar sucesos por cuadros permanentes á la vista de todo el mundo y caracteres plásticos que constituyen estilo. La impresión de las figuras es aquí más simpática y quizás de más intencionado trabajo que en los relieves de Nymphio.

Extraño y grotesco se nos presenta el relieve heteo de Ibriz (Cilicia), en el territorio de Licaonia: figura una deforme y



Fig. 128. – Bajo relieve de Nymphio (Karabeli) figurando á un soldado, hoy tenido por el seudo Sesostris

(1) Carlos Texier: *Description de l'Asie mineure.* Está en el camino que Alejandro siguió para ir de Asia á Egipto.

senil divinidad adorada por un pontífice que parece asirio (fig. 129). La obra es también colosal (1) y mucho mayor la divinidad que su adorador: esto produce un extraño efecto y da pobre idea del autor de la obra, aunque es propio de la tradición antigua presentar de mayor tamaño á los dioses y á los héroes que á los simples mortales. La tosquedad del trabajo y la escasa habilidad del escultor cooperan á acentuar nuestro juicio. El sacerdote y el ser sobrehumano son obras de influjo asirio: éste por su traje ornado, barba y cabello con rizos; aquél por su obesidad, su musculatura exagerada y el pelo y barba con bucles. El primero tiene en el adorno de su traje ornamentación semejante á la de la sepultura llamada de Midas. Lleva la figura mítica gorra ó tiara con varios pares de cuernos que figuran las enramadas astas de un venado; tiene la cintura ceñida y ornada por pámpanos y uvas, en la mano izquierda un manojo de espigas y en la derecha una cepa que arranca del suelo: es sin duda una divinidad campestre. Está tallado el relieve en la misma roca, á dos metros y medio sobre el nivel de un riachuelo de agua límpida y junto á un fresco manantial.



Fig. 129. – Bajo relieve heteo de Ibriz, en Licaonia

Es de más relieve que los antes mencionados, pues la mayor de las figuras se destaca con espesor de diez centímetros sobre el plano que forma su fondo. En éste hay franjas de caracteres jeroglíficos en diferentes lugares.

Componen los cuatro relieves dichos lo más importante y característico de los restos hallados en Asia menor. Los otros son: un león de Kalaba, pura imitación asiria; los semibárbaros restos de Eflatum, los



Fig. 130. – Fragmento de un bajo relieve de la sala principal del recinto de unas ruinas de Boghas-Koei (Capadocia), esculpido en la piedra viva

de Dogan-lu y la estela griega de Iconio: lleva ésta la memoria á las primeras piezas esculpidas por los helenos, y, por obra de fantasía, remóntase la imaginación hasta los esforzados sitiadores de Troya y los moradores de Ilión.

Más complicado asunto está figurado en Boghas-Koei (Galacia) (figs. 130 á 132), en la que, según algunos, existió la antigua Pteria; es un relieve con muchas figuras en dos grupos, el primero representando hombres con barba y maza: tres con traje talar, algunos con ureus y otros instrumentos, con túnica corta y zapatos puntiagudos; todos con paso acompasado y movimiento rítmico, formando grupo. El

(1) El pontífice ó sacerdote tiene 3'60 m.; la divinidad, 6'08 m.

otro grupo son mujeres con tiara y túnica (fig. 130). Jefes con largas varas ó mazas marchan al frente de los dos grupos, y el principal pone los pies sobre el cuello de dos hombres. Hacia éste se adelanta una princesa que está de pie sobre el lomo de una leona (fig. 131).

El anciano y la princesa tienen flores en las manos y á su lado animales simbólicos. A espaldas del anciano, otras dos figuras le siguen á simétrica distancia posadas en altos pilares (como conos truncados) que parecen ser montañas. Tras la princesa hay un hombre con vara, espada y hacha sobre otro león, y luego se ven dos mujeres con báculo, posadas sobre las alas de un águila de dos cabezas, que figura allí como un emblema noble y de distinción. Leones y águilas simbolizan fuerza y poder: las dos figuras que sostienen al héroe principal deben ser asimismo representaciones simbólicas (figs. 130 y 131). Esta parte de la composición total parece decirnos que se trata del desposorio ó pacto matrimonial de un soberano y una princesa, cada uno de los cuales lleva su séquito. A un extremo de la composición se representa una procesión de hombres, figurando como bulliciosa tropa que parece ejecutar con paso rítmico un ejercicio ó danza. Entre los dos grupos de este friso se ven otras imágenes alegóricas y diferentes símbolos alados, recuerdo de Asiria y Egipto, monstruos cinocéfalos y figuras parecidas á sátiros ó imágenes del dios Pan con pies de cabra: varias imágenes son emblemas más bien que representaciones de carácter real, poético ó mitológico, ó recuerdos de carácter distinto.



Fig. 131. – Otro fragmento del relieve de la sala principal de Boghas-Koei (Capadocia) en que se reproducen los principales personajes

La composición entera se desarrolla como partes de un mismo asunto, y las dos comitivas aparentan dar vuelta á tres lados de una sala, dirigiéndose de frente una hacia otra y formando á manera de friso ó plinto. Sus figuras son de diferente altura, siendo tanto mayores cuanto más se aproximan al centro del cuadro, en el que están los personajes y el asunto principal; así son más altos que los demás los personajes de en medio, que representan ser los de mayor categoría. El tamaño de las figuras es en este punto de tres metros veinticinco centímetros, y las de los dos extremos tienen sólo setenta y cinco centímetros. De este modo se distinguen las categorías de los personajes que ocupan sucesivo lugar por la mayor ó menor altura del individuo representado. Las dos líneas de composición forman, pues, en la parte superior dos líneas ascendentes de cabezas que van de menor á mayor.

En otra sala, ó espacio más reducido, hay agrupaciones parecidas, y en un paso ó corredor de salida, entre varios fragmentos, uno con animada tropa armada de instrumentos que parecen hoces (fig. 132), y cuyas figuras están enlazadas y colocadas sucesivamente á la manera que las del espacio ó sala principal. Es un fragmento de mucho efecto, que nos traslada á la realidad de los usos y trajes de aquel antiguo pueblo, tan típicos como originales y tan heroicos como primitivos.

A la salida del cercado, de aquella ruinosa garganta, se hallan otras figuras y representaciones, de carácter menos definible y de significado más oscuro, trazadas en la tosca superficie. Una de ellas es la de un gigante que tiene un edículo en la mano y los pies sobre dos montañas; el edículo presenta columnas jónicas y termina con el disco alado del sol. Viste la figura traje talar, abierto por un lado; lleva casquete cónico y largo cayado en la mano izquierda. Otra figura con traje ornado y alto gorro también cónico es un personaje parecido á alguno de la gran sala ó espacio cercado: ampara bajo su brazo al

gigante antedicho; á su espalda y á la altura de su cabeza está figurado el mismo edículo y en opuesto lado un niño desnudo, hacia el cual dirige su mano diestra la figura principal. Estos relieves parecen figurar dos divinidades antiguas del país. Restos de mujeres sentadas, como en los relieves de Nínive, se encuentran también aquí, que nos dicen cuánto fué el influjo asirio entre el Alys y el Iris.

El relieve es vigoroso en las escenas anteriores, como en las otras, y las representaciones de todas unen á su carácter indígena símbolos egipcios y formas que demuestran á un tiempo influencias asirias, persas y fenicias.

Sumamente curioso es el trono hallado por M. Texier en el que fué recinto de la ciudad de Pteria (figs. 133 á 135), en el cual hay junto á su zócalo dos leones echados á la manera asiática. Hoy se ven

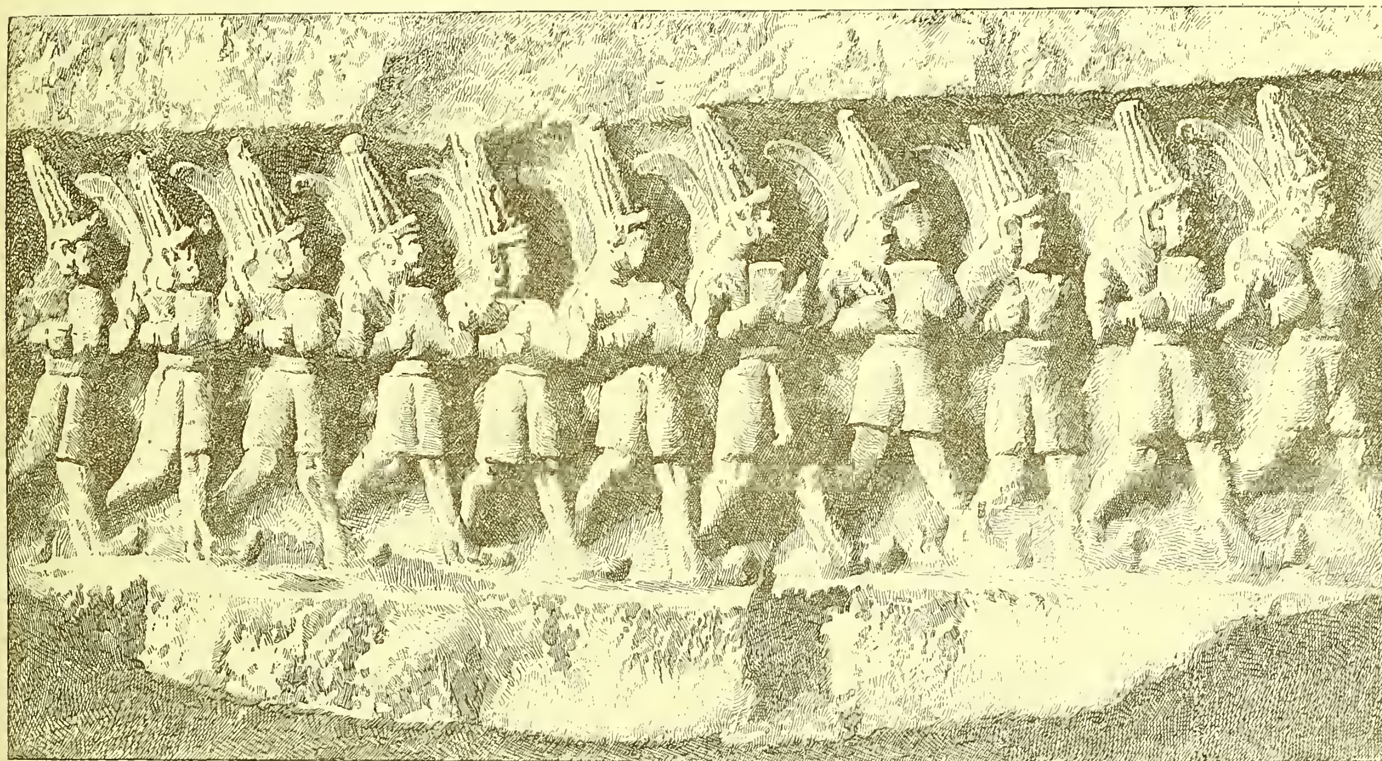


Fig. 132. – Bajo relieve de Boghas-Koei ó Iasili-Kaia (Capadocia), representando un pelotón de gente armada

todavía, como en 1839, el mismo asiento y las mismas figuras, según las reproducciones de su descubridor. El plano del trono (fig. 133) presenta los dos robustos leones colocados lateralmente en sus ángulos anteriores. Por un concepto parecido al asirio, son estatua los leones vistos de frente (fig. 134) y relieve por el perfil (fig. 135): más de la mitad de las figuras está como refundida en la masa del asiento. La impresión que producen es ruda, extraña, terrorífica, mezcla de ser híbrido, con cabeza deforme de ser humano y cuerpo de cuadrúpedo, que defiende el asiento de su soberano. La parte delantera forma en estos seres símbolo de fuerza, obra pesada y aspecto parecido al de algunos reptiles (quelonios ó batracios), mezcla de tortuga, galápago y sapo; vistos de lado son de recargado lomo y cuerpo y piernas imitativas del ser que reproducían: por una natural asociación de ideas nos traen á la memoria, con su impresión total, los leones hicksos hallados en Tanis (Egipto), que hoy conserva el museo de Bulack (véase la pág. 9). Algo asirio se descubre también en ellos. Su antigüedad no parece, empero, muy remota, á juzgar por los rasgos griegos que la ejecución ofrece; el trabajo es vigoroso, un tanto rudo, y su modelado y dibujo son más notables que lo mejor que se ha producido de esta singular escultura. En la puerta principal de la ciudad de Pteria, entre sus ciclópeas murallas, hay dos cabezas de león humanizado, adheridas á un brazo en forma de canalón, que producen impresión original. Los restos de construcciones militares, civiles y religiosas de esta porción de la Capadocia, son por su plástica de efecto, como por su oriental y asiática obra, lo más notable que hoy queda de lo que se atribuye á los heteos.

No lejos de Boghas-Koei y de las ruinosas esculturas de Iasili-Kaia (la piedra escrita) hay amontonados restos de un vasto edificio ó palacio, sentado sobre plataforma, como los de Nínive y Persépolis, que tienen destrozados y numerosos relieves. En la entrada hay, en robustísimos pies derechos, singulares esfinges, lejano remedo de las representaciones egipcias, hechas de relieve y situadas de frente, con extraño adorno en la cabeza y con uñas de pájaro: son los guardianes de aquella puerta. Y en el interior, mutilados y algunos casi destruídos, bajo relieves inexplicables que parecen en conjunto á los de Iasili-Kaia, entre los que sobresale, por su buen estado de conservación, uno en que hay carneros en dos registros, con formas de gran vigor bien imitadas. Algunas representaciones de actos religiosos, procesiones de figuras con largos cayados y vestido talar; grupos de seres deformes en diferentes planos; toros simbólicos de influencia asiria y rasgos de ideas materialistas lúbricas, con otras figuras sueltas, humanas y animales, componen un arsenal de despojos esculturales dignos de consideración. Las representaciones de bueyes y leones, corriendo, dando cornadas y devorando reses, y águilas de dos cabezas, son los otros restos sueltos que se hallan aún en el palacio de Euiuk. Relieves con arpías colosales y pájaros con cabeza humana se encuentran también entre aquellas ruinas. Todos esos relieves son característicos de un pueblo, y especialmente el águila de doble cabeza, que forma como un emblema distintivo del arte regio de Euiuk y Boghas-Koei (fig. 131). En el primer punto hay entre las garras del ave de rapiña dos totales de figura casi destruídas sobre la cual se apoya ó descansa. Siempre está el volátil con las alas extendidas, y en las esculturas de Iasili-Kaia sirve de sostén á dos figuras como en un escudo de armas.

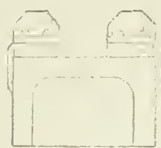


Fig. 133.—Plano del trono de Boghas-Koei.

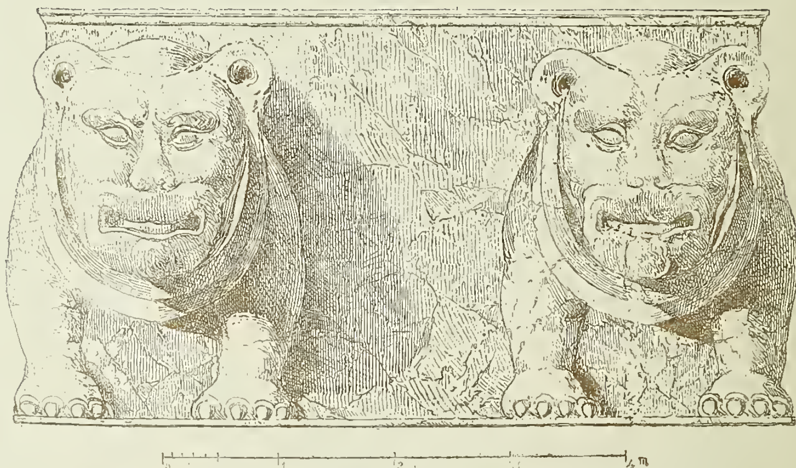


Fig. 134. – Antiguo trono hallado en Boghas-Koei (visto de frente), atribuído á los príncipes de la ciudad de Pteria

La región explorada de Capadocia parece hasta ahora la más rica en elementos artísticos, en ruinas y obras plásticas. Otras tienen en Asia representaciones numerosas á ellas parecidas, relieves de igual estilo y gusto, semejanzas de tiempo y por decirlo así de escuela; pero ninguna le iguala en riqueza y vigor de relieve, que si no es siempre de artística escultura, es de verdadera plástica intencionada.

Menos importantes son los restos que se han encontrado en las comarcas sirias y próximas, en Marach, Rum-Qualab, Carchemis, vecina de Nínive, y Garganieh. Estas son generalmente de imitación asiria por mano de un pueblo que debió vivir aún en período semibárbaro. Ni arte, ni realidad, ni forma imitativa hay en ellas. Son mera copia de obras extranjeras con infantil ó ruda intención. Lo sensual grosero y lo feo predomina en todas sus obras. No tienen más que esa intención y el lejano recuerdo de lo que imitan. Lo más notable que en aquellas comarcas queda son los relieves de Sindgirli y Sachegenksu ya indicados, con imitaciones más hábiles de los relieves asirios.

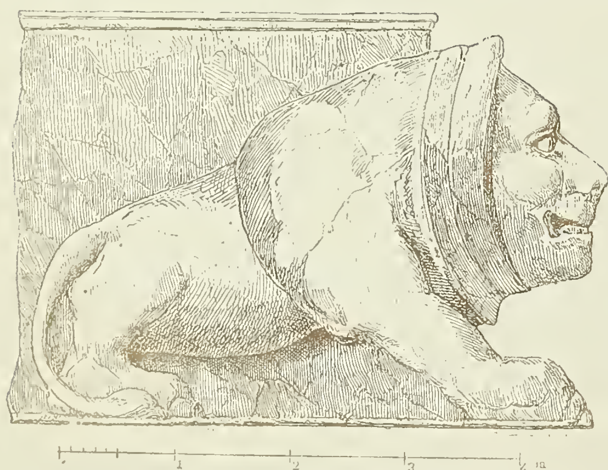


Fig. 135. – Trono hallado en la antigua Pteria (visto de lado)

El último sobre todo (fig. 126) reproduce en tres fragmentos ó tabletas algunas de aquellas escenas de caza que tan agradables eran á los príncipes ninivitas y tan repetidas se ven en Khorsabad y Nimrud. La de que ahora se trata (fig. 126) es una mezcla rara de tosquedad y de ingenio, ó por lo menos de

perspicacia. Figura á un soldado con capacete y escamoso traje, con sandalias y barba con bucles que asesta lanzadas á un manso león, en espera de que le hieran, sin intento de acometer. Tras el león otra figura imberbe, con traje corto y cabeza descubierta, descarga golpes con una maza al pasivo animal que no ruge, sino se queja. Este grupo está distribuído en dos tabletas. Encima del león hay cuatro rosas rítmicamente colocadas. Siguen á los cazadores pedestres dos personajes (los héroes del cuadro) que, montados en su carro lanzado á la carrera, disparan dardos al león que persiguen. Este grupo es mucho más pequeño que su compañero, y en él son seudo asirios el caballo, el arquero y el guía del carro; es también un detalle de imitación completa. Ocupa el grupo la tercera tableta y porción de la segunda, en que están esculpidas la cabeza, pecho y manos del caballo. En su parte alta está representado el símbolo alado del sol, con imitaciones asirias. El peinado de las pelucas y barbas y el arnés del corcel, con flecos y borlas de pasamanería, son puro plagio inhábil, copia imperfecta de las tabletas ninivitas ú otras parecidas. Encuadran la completa escena dos filetes ornados de torzales, copia también extranjera. Lo que más resalta en esta pieza arcaica es la figura del león, que está reproducida con más tino, como por mano de quien vió la realidad de la figura representada. Llama también la atención la desigualdad con que están ejecutadas las partes varias del relieve, pareciendo que una mano hizo la anterior y otra la que le sigue, ésta más imperfecta. Obsérvase que el detalle está cuidadosamente tratado, con inexplicable inteligencia en algún punto, cuidado que contrasta con la grosera manera con que está ejecutada la más grande porción del primitivo cuadro. La inhabilidad del escultor demuestra por muchas partes que la obra fué realizada por quien era ya viejo en esculpir con endémica impericia; que no era fruto de un pueblo sin práctica, rudo por ser primerizo, inhábil por inexperto, sino de una región ó unos artífices que poseían poco ingenio ó carecían de predisposiciones para cultivar el arte, y que por mucho que labraran habrían quedado en la infancia, á no recibir el empuje de pueblos de ingenio más elevado. Eran las obras mejores de una región estacionaria y condenada á vivir por sí sola en la barbarie bajo presión extraña.

Pruébanlo, sobre todo, la decoración esculpida de sus grandes construcciones, alcázares ó fortalezas, y sus relieves principales con que las vemos decoradas. En ellos, cual en las estelas de Marach, Rum-Qualah, Carchemis y Sindjirle, la inhabilidad es tanto más grande cuanto es menor la imitación de los egipcios ó asirios. La barbarie más notoria caracteriza estas obras, y sólo de vez en cuando, cual en una Afrodita de Carchemis con las manos en el seno, la interpretación hetea deja impresión algo grata de las formas, indicadas á la manera fenicia. Lo demás todo es rudeza, es todo vulgaridad de concepción y forma, en los hombres y animales, en los monstruos y en los dioses. Hubo en la fortaleza de Marach un león monumental refundido en la muralla, que á vueltas de cierta grandeza injerta de barbarie, tomada del arte asirio, presenta los rasgos marcados de una plástica sin vuelo. ¡Por cierto que en aquella obra parece haberse hecho gran esfuerzo por comunicarle elevación! En medio de la llanura fué en otro tiempo el defensor de una entrada del alcázar de algún príncipe, con otros leones parecidos. Descendido de la altura en que le colocaron sus autores, á la entrada de un palacio, ocupa hoy un modesto puesto en el Museo de Constantinopla. Juzgado allí, aparece como trabajo vulgar, con las condiciones y defectos de la plás-



Fig. 136. – León monumental de Marach, cubierto de jeroglíficos, visto de frente

tica de su clase (fig. 136): la de ser un conato de figura decorativa y un león en intención, que visto de frente se cree estatua por su cabeza saliente, y sólo se le ve como relieve por las piernas; visto de lado es relieve únicamente, labrado en el espesor de una losa de basalto que formó parte de la construcción. Por el frente y lado está cubierto de inscripciones, tanto que á no ser por la cabeza y uñas más parece un cartel, ó estela de recuerdo, que una figura plástica; parado, inmóvil, cubierto todo él de signos jeroglíficos, semeja más bien un poste sobre irregulares pies, que un amenazador cuadrúpedo: sólo sus manos iguales con forma invariable y la cabeza, torpe remedo de lo que representa, dan idea aproximada de una forma natural.

Al Norte de Beyruth, cerca del pequeño río Nahr-el-Kalb, hay también varias representaciones que recuerdan las victorias de Ramsés el Grande. Fueron consagradas al parecer á Phthah y á Amón-Ra. Al lado de éstas se hallan relieves asirios que hacen memoria de Sargón.

Todos estos cuadros se distinguen por caracteres marcados, unos de arte y otros de historia é indumentaria, que les dan rasgos muy determinados como escultura histórica entre la plástica más antigua. Son los principales su poco relieve, su escaso detalle escultural y la distribución marcadamente rítmica de su imaginería. La mayor parte están esculpidos en la roca, no en piedra pulida ni en mármol, alabastro, piedra fina, caliza granulosa ú otra dura, granito ó basalto, piedras de valor escultural, sino en la más tosca materia y con toda su pristina rudeza; no en bloque, sino en la unida masa de la piedra viva, como si se tratara de obras pasajeras sin ningún valor artístico. Y, á decir verdad, no fué nunca el arte, ni en intención, el que allí tuvo importancia. El traje de aquellos pueblos contribuyó muy mucho á darles su sello típico, y tuvo tal vez más influencia que ninguna otra circunstancia para hacer reconocer en tan diversas y sueltas piezas, y tan por extremo desparramadas, un origen común de pueblo y una filiación de familia. La alta tiara y el gorro cónico de los hombres; la diadema, manto y casquete parecido al medo ó persa en las mujeres; la túnica corta ceñida, semejante á la de los mancebos griegos, ó larga y rozagante con falda de numerosos y verticales pliegues; los zapatos puntiagudos ó chapines de retorcida punta, de tan general uso hasta hoy en Asia; los largos cayados ó *lictus;* las mazas, y las hoces por espadas; el arco al hombro y las dagas ó espadas cortas; los sombreros como en Carchemis y los ureus sobre la frente como en Chiaur-Kalesi, son signos que, agrupados á la manera que en Boghas-Koei y en Nymphio, dan atinada idea del pueblo que produjo aquella plástica y de la fisonomía que le dió. Márcanla también animales y símbolos peculiares entendidos de individual manera y empleados por la creencia y la costumbre como emblemas heráldicos: leones, cabríos monteses y águilas de dos cabezas, mencionadas hoy como relacionadas con antiquísimos cultos de Asia; montañas puntiagudas y cónicas á semejanza de los altos gorros, cuatro objetos que se convirtieron en peana de personajes figurados; pilares como montañas y hombres semejantes á magos que también sostienen importantes figuras; tipos míticos ó de simbolismo, combinaciones híbridas y de importación extranjera como el símbolo del sol alado, injerto de egipcio y asirio, son, con otras figuras ya dichas, característicos signos de aquella extraña y original escultura. Ornatos parecidos á los de Nínive y Caldea y á los representados en Persia y Fenicia, á las margaritas ó rosetas, y figuras de irracionales copiadas de extranjera patria, con interpretación nueva, como leones, toros y ciervos, toman aquí también peculiar fisonomía, que acrecientan las desproporciones de partes y los arcaísmos numerosos y acentuados que en todos los relieves abundan en extremo, y aquella mezcla de perenne inhabilidad y negligencia de costumbres que perpetuó en la plástica formas y estilo arcaicos.

Por los restos que quedan tiene la Capadocia el privilegio de la menos artística y relevada escultura, y ésta y las comarcas sirias el de inspirarse más que otras en los relieves asirios, pero con menos vida y más rudeza, como obras de pueblos atrasados, sumidos aún en la barbarie de las sociedades heroicas. Cuanta mayor fué la proximidad de estas regiones al imperio ninivita, tanto más creció su semejanza y

su propensión al plagio, á la imitación ó á la copia. Carchemis y sus inmediaciones fueron por esta causa los centros más imitativos, y los pueblos de Asia menor alejados del Tigris, los menos parecidos. En toda la región del Eufrates, ocupada por la Siria, la semejanza es mayor que en otras comarcas sirias, por ejemplo la Silicia, lo que ha hecho decir á algunos autores que existen dos grupos distintos de monumentos heteos. En Siria y en Capadocia hay más marcado tipo y estilo más original que en otras regiones importantes del Asia menor contemporánea: aquí son pocos los restos de que se ha hecho serio estudio, y casi ninguno forma actualmente parte de un núcleo conocido de escultura.

En todas las obras indicadas hay un cuadro, que el porvenir agrandará, de arte influído por los pueblos más importantes, sin que llegue nunca la imitación á ser perfecta en la forma ni deje de ser superficial en el fondo. Tienen siempre de todos, sin ser nunca religioso ni histórico á la manera caldeo-asiria, ni simbólico-religioso según la de Egipto, ni realista é imitativo como en varios pueblos, ni aparatoso como en otros, sino un arte que tiene de muchos en lo creyente y mítico y en la parte de simbolismo, y sobre todo en lo decorativo, sin perder por eso lo mucho que de sí pudo dar como rasgos tradicionales ó indígenas tomándolo de las costumbres, de las aficiones y de una cultura semiheroica.

Más notables se cree pudieron ser las obras de la glíptica hetea, cuyos grabados, inspirados en los de Nínive, compitieron al parecer en adelanto con ellos. Cítanse, entre otros, sellos planos de barro de una y dos caras y cilindros de varias piedras, en especial de amatistas, grabados con diferentes procedimientos y con inscripciones; los hay también de diferentes piedras blandas. Los de barro son de materia muy fina y dura, de color amarillo pálido, forma conoide principalmente, y grabado en hueco obtenido por medio de matrices, de piedra dura al parecer. Algunos de estos grabados se confunden con los extranjeros, pero les distingue á muchos su particular inscripción en caracteres llamados heteos. Autores hay que los creen trazados por caldeos ó asirios. Muy curiosos son los sellos que tienen cuatro caras, algunos con representaciones que pudieron ser inspiradas por dibujos de tapices y otras ropas. Los cilíndricos, parecidos á los de Caldea, son de origen dudoso. Se citan entre los más notables el sello del rey Tarkudimme, con inscripción bilingüe en caracteres asirios, y otro hallado en Lidia y guardado en el Louvre, cuya imaginería se parece á la de Iasili-Kaia, y cuyo ornato forma dos cenefas de dobles espirales enlazadas y trenzas y lacerías parecidas á las que vimos en vasos de Fenicia (fig. 123), que caracterizan los sellos del oeste de Asia. El tema grabado es asirio por sus extrañas figuras míticas de doble rostro y sus divinidades, y por particularidades varias de escaso interés artístico. Con los sellos hay que considerar los moldes de serpentina, que servían para la reproducción en joyas de platería y talismanes de metal. Los que se conservan tienen representaciones caldeas. Nos quedan también objetos de bronce, figurillas especialmente, de escaso interés como obra de arte, y algunas joyas de oro que aun cuando no sean preciosidades merecen ahora mención por circunstancias locales.

Pero hasta aquí la escultura del Asia menor, Siria y Capadocia no ofrece más que tentativas de arte con formas toscas y vigorosas. Más adelante aparecen ya formas de arte perfeccionadas, cuya belleza y prestigio se debe á pueblos que le han desarrollado con inteligencia. La sepultura de Xanto (fig. 125) es interesante pieza, cuyas notables esculturas en fragmentos constituyen un valioso ejemplar del helenismo en Asia.

En la tumba de Mira se nos presenta una imitación de otras obras persas, con habilidad y energía esculturales, en un león que intenta devorar á un toro (1); orna el frontón imaginería de buen efecto y en disposición atinada, á la vez que trazada con mano muy hábil en la reproducción de animales. Las cabezas de león labradas en las pilastras son otras tantas pruebas de aficiones extranjeras.

Los cuadros de caza esculpidos en un friso, con perros, jabalíes y ciervos, y la lucha de dos leones

---

(1) Es una modificación del relieve de Persépolis que representa al león devorando al unicornio (fig. 72).

que se disputan otro ciervo, son también temas de las mismas influencias, y nuevas pruebas fehacientes de que fué el arte de la costa occidental de Asia y de los países circunvecinos una planta indígena de escaso vigor, cuya vida se renovaba constantemente al calor de las fluctuantes influencias de pueblos más importantes.

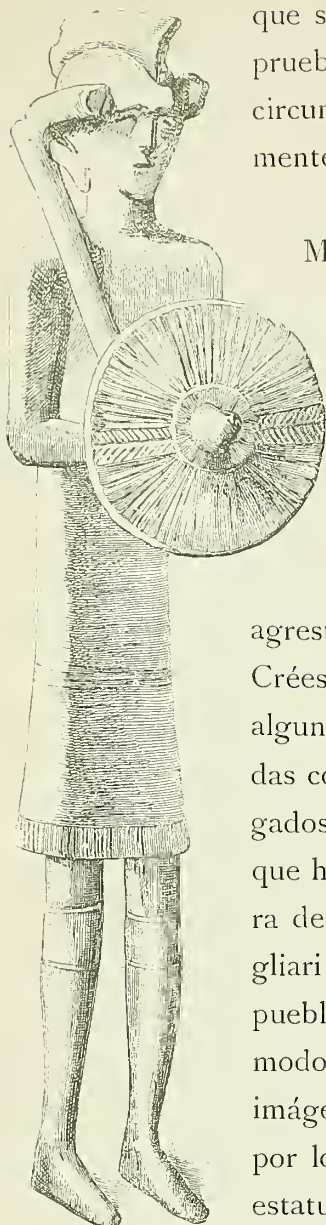


Fig. 137. – Estatuílla en bronce de la isla de Cerdeña (tamaño del original)

Muchos son los países de Europa, Asia y Africa que cultivaron el arte, bien que sin prestigio á veces y sin adelanto visible. Los más eran regiones primitivas, de rudas costumbres bárbaras ó semibárbaras, que imitando las obras asiáticas, asirias ó fenicias, y posteriormente griegas, producían grotescas figuras por condición natural de todos los pueblos primitivos. Hanse señalado recientemente en la isla de Cerdeña muchísimos objetos sin importancia artística que se creen producidos por naturales ó indígenas, venidos quizás de Africa, campesinos, pastores ó pescadores nómadas, habitantes de las montuosas y más agrestes regiones y que abandonaron las costas donde se establecieron los fenicios. Créese que fueron los constructores de las torres llamadas *nuragas*, y hasta suponen algunos que tuvieron relación con los que erigieron en las Baleares las piedras cruzadas conocidas por *talayots* (1). Constantes moradores de algunos riscos y playas, apegados á su terruño, dejaron en las regiones que habitaron gran número de estatuíllas que han ocupado á los arqueólogos é interesan á la historia (figs. 137 y 138). La figura de éstas es extraña, como los idolillos fenicios y los ya mentados del museo de Cagliari (pág. 110, fig. 114), revelando un ingenio que da los primeros pasos como los pueblos prehistóricos. Figuran por lo común soldados campesinos armados de extraño modo, con escudos, arcos y flechas, mazas, dagas, espada y lanza. Algunas parecen ser imágenes de divinidades con varios ojos y astas, provistas de diversos instrumentos, que por lo general expresan la condición militar de aquellos naturales. Algunas de estas estatuíllas figuran mujeres del país, y las hay que son representaciones de pequeños animales. Son de bronce, y su tamaño varía desde 9 á 30 centímetros. La fig. 137, que aquí se reproduce, tiene 21 centímetros, y el tamaño del original de la 138 es el mismo de la copia. Sus fisonomías y formas son las comunes y características de aquellos efímeros objetos y recuerdan, á lo que parece, un tipo semejante al de algunas estatuíllas fenicias y al de obras tenidas por etruscas. No eran fenicios ni presentan señales de haber pertenecido á ninguna de sus colonias los campesinos sardos á que se hace referencia, ni imitaron en pieza alguna de su primitivo arte las de aquellos comerciantes y artífices.

Curiosos son otros objetos con figuras encontrados en la misma isla de Cerdeña, tales como barcas votivas de pequeño tamaño con extrañas figuritas, espadas y puñales y otras armas de metal con empuñaduras ornadas; espadas votivas y objetos varios con puños formados por ciervos, toros, altares, hombres, ocupando las tres ramas ó brazos de la empuñadura, hecho con ingenio, pero sin arte ni maestría. Pruébase con ellos, aparte de ciertos datos de indumentaria, que hubo más habilidad técnica de fundidor y metalista que de artífice con nociones y juicio artístico, siendo todas las representaciones figurativas engendros y remedos de pobrísima imitación.

En los vasos de barro y placas de cerámica lo poco artístico de la forma es un dato elocuente del atraso en que estaban aquellos naturales, y los adornos de puntos y líneas trazadas en opuesto sentido nos dan á la par que una repetición de la forma vulgar, imaginada en todas partes como lugar común

(1) Perrot y Chipiez: *Histoire de l'Art*, tomo IV, *La Sardaigne*.

durante las épocas primitivas, nueva comprobación de lo que hizo el hombre con elementales ornatos, imitados del arte de tejer. El color de tales vasos es rojo ó negro, brillante y glaseado, y su cocción sólida, prueba evidente del mucho tiempo que venía practicando aquellas útiles é importantes industrias. Evidente prueba también, entre otras, de lo que fué siempre la producción de obra industrial con apariencia artística en tantísimas sociedades, sin perspicaz y vivo ingenio y con arte estacionario.

Todos los trabajos plásticos de Asiria y Asia menor están desparramados en una extensión geográfica casi tan grande como la de la península ibérica, salpicando la vasta región occidental de Asia de pequeños fragmentos y restos dispersos que hasta hace pocos años no tenían importancia. Apenas se halla más que en Capadocia un centro ó núcleo con agrupación monumental que revele un mismo nudo de civilización. Allí hubo evidentemente un pueblo y una época determinada y fijable. En las otras partes que constituyeron reinos varios, desde el siglo quinto antes de J.C., se hallan con menos facilidad las líneas generales geográficas é históricas, por más que los restos de fortalezas, palacios y relieves nos prueban la existencia de príncipes ó reyes en distintas partes de la Siria y Asia menor. En todo el mapa de ocupación llamada hetea nadie puede señalar hasta el presente épocas sucesivas de extensión de territorios, marcha decidida ó fluctuante de tribus ó familias, centros de predominio real más ó menos antiguo, puntos de confluencias capitales y de más estable organización, y ni siquiera si fué aquende ó allende del Tauro, el Halys ó el Orontes donde nacieron, crecieron é imperaron los pueblos cuyos despojos hemos mencionado. Parece, sin embargo, que en las riberas de los ríos es donde hicieron su aparición y más durable estancia.



Fig. 138. – Soldado sardo armado (estatua en bronce del Museo Romano, tamaño del original).

¿Eran un pueblo ó varios pueblos, una familia ó varias familias? ¿A qué raza pertenecían? ¿Eran más ó menos semitas? ¿Cuál fué su lengua? ¿Cuál su carácter etnográfico bajo estos dos puntos de vista? ¿Cuánta su duración, cuál su historia? ¿Qué influencia tuvieron en otros pueblos asiáticos ó griegos? ¿Qué nos dice de todo ello su arte?

La opinión predominante es la de que fué una familia que vivió vida particular entre otras, al calor de una civilización; que tuvo una escritura jeroglífica de relieve ó plástica; que debió tener una lengua ó varias, por períodos y localidades; que debió ser su raza otra de las sirias ó proto-armenias; que ocupó por períodos comarcas determinadas, haciéndose tipo regional y formando á modo de oasis muy notables entre el sinnúmero de pueblos que afluyeron en su rededor. Por los monumentos que hoy existen es imposible fijar las formas naturales que distinguieron á sus autores: tan mutilados se hallaron y tan poco conservados sus rasgos fisonómicos. ¿Son los monumentos existentes de coetáneos constructores y artífices imagineros, ó fueron realizados por un solo pueblo en períodos distintos? Nada se sabe todavía. Se ve sólo que tales obras tienen forma semejante y la misma escultura dondequiera se les halla. Bajo su aspecto histórico, parecen haber vivido sus autores en la región asiática más de 1500 años antes de J.C.; florecido diez siglos antes de la dominación griega en Asia; haber apoyado ya al Egipto, ya á la Asiria; haber tenido por entonces su período de apogeo, haber precedido de mucho la inmigración de los helenos y formado después, no un reino importante y unido, sino una confederación de pueblos y reyes distintos, con unos

mismos caracteres y unos mismos elementos de creencia, cultura, vida, organismo militar y arte durable é histórico, que fué en manos de aquellos hombres, no un arte, como una lengua, sino diversos dialectos de una lengua anterior de otro pueblo primitivo que debió ser importante. Durante nueve ó diez siglos, dice un propagador del prestigio heteo, ¡cuántos reinos, ahora más ó menos olvidados, han podido reproducir, modificándolos, los temas y tipos que creó en otro tiempo la actividad fecunda de una raza activa y poderosa (1)!.... ¿Es todo esto una bella paradoja histórica, forjada por la ciencia y el espíritu de escuela de otros autores? ¿Existió en realidad el pueblo heteo?... ¿y fué tan influyente que contribuyó con su importancia á mejorar al griego?... Son dos opiniones opuestas que aun pueden tener adeptos.

Lo que no deja duda es que hubo en Asia un enjambre de pueblos numerosos y amontonados *como las hojas de los árboles*, ignotos muchos para nosotros, que hablaron lenguas diversas, debieron tener su arte y producir tal vez el que se ha llamado arte ketha. Los moradores de la rica Zelea, al pie del monte Ida, que bebían las turbias aguas del Esepes; los de las tribus de Apese, de Pitya y de las altas montañas de Terea, que vistieron coraza de lino; los que cultivaron los campos de Percote y Practio, y los dueños de Sestos, Abydos y la divina Arisbea, bañada por las aguas del río Selleis; los tracios, que aisló el tempestuoso Helesponto; los ciconios y los dardanes, diestros en toda clase de lucha; los peonios, armados del arco corvo, que moraban en las campiñas de Amydona y del Axio, de interminable cauce, que fertiliza hermosas tierras; los paflagonios del país de los enetas, donde se criaron los mulos silvestres; los habitantes de Cytora, que cultivaban los campos de sésamo, y el pueblo bélico que junto al río Parthenio vivió en los suntuosos palacios de las ciudades de Cromna y Egiala y en los montes elevados de Erythina; los alizones de las apartadas tierras de Alybe, donde se halló en abundancia la plata; los fanatizados mysios de la lejana Ascania; los meonios, nacidos junto á Tmolo, y los que habitaron los campos de Licia y las márgenes del impetuoso Xanto; los carios de rudo lenguaje, moradores de Mileto, de los umbrosos montes y las orillas sinuosas del Meandro y de las cimas elevadas del Micale, y los heroicos troyanos, á quienes un día dió fama el homérico Héctor, el del argentado casco: todos aquellos pueblos de que hace memoria la *Ilíada*, más numerosos, como dijo Homero, *que los enjambres de moscas en la estación templada*, todos tuvieron su arte, que pudo interesar á la historia.

---

(1) Perrot y Chipiez: *Histoire de l'Art*, tomo IV; *Les Héthéens*, capítulo V.

LA OBRA PLÁSTICA DE LOS HEBREOS

Entre los antiguos pueblos del Occidente de Asia tiene importancia para nosotros el pueblo judío, que por distintas vías dió origen al monoteísmo de los pueblos cristianos. Su historia nos interesa por el enlace que tuvo con los otros pueblos asiáticos á quienes tomó por guía ó que se le impusieron con su poder y sus obras; por el influjo que tuvo, inoculándonos el ejemplo de sus antiguas doctrinas y filosofía, que se injertaron á las clásicas para ser las nuestras; por el alto vuelo de su poesía lírica, que dió moderno y sublimado estro á nuestro lirismo; y más que todo, por el hecho extraordinario, lleno de grandeza y de misterio, que durante tantos siglos ha cambiado la creencia, la filosofía, las aspiraciones y la vida de las sociedades cultas. En todas estas cosas viven enteras sus obras, y algunas, como su poesía y su historia, siguen siendo enseñanza de las nuestras á la vez que comentario de los pueblos que con ellos vivieron y piedras de guía para aclarar su pasado. Su arte, empero, apenas conocido más que por textos bíblicos ú otros, casi sin restos de trascendencia ni recuerdos plásticos, buscado por relaciones con el de pueblos vecinos, es casi sólo objeto de estudio arqueológico por hebraistas ú orientalistas de distintas procedencias, que, ora juzgando las indicaciones de los libros sagrados y los pocos textos de historiadores coetáneos; ora las ruinas y despojos de la que fué la Jerusalén sagrada, con sus valles vecinos; de la vasta región siro-semita, y por inducciones, ó estudio comparativo del Egipto, la Caldea, Asiria y Fenicia, tratan de aquel arte que desapareció sepultado con la unidad creyente, sin dejar casi en pie piedra sobre piedra.

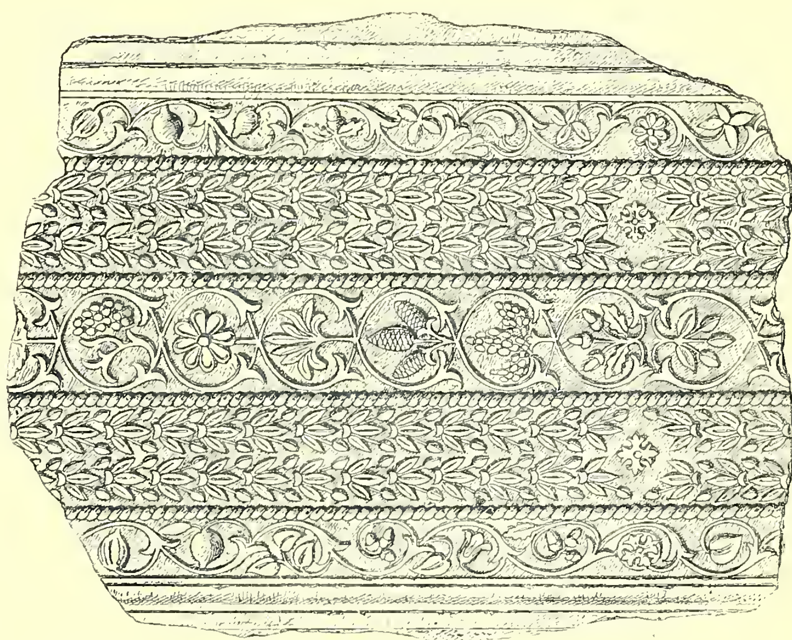


Fig. 139. – Fragmento ornamental esculpido de la tapa de un sarcófago hallado en Ekbur-el-Moluk (hoy en el Museo del Louvre)

La geografía del país interesa al estudio de ese arte, así por las condiciones del terreno como por su vecindad y lindes. Pueblo situado entre poderosas y activas naciones, halla en su misma situación geográfica la causa principal de su modo de ser artístico, de los rasgos extranjeros que se le impusieron y que le dieron caracteres imitativos. Al Norte la Fenicia y la Siria, al Sudeste el Egipto, al Nordeste la Mesopotamia, la Media y la Persia, y al Oeste el gran mar con Chipre y las islas vecinas. El monte Líbano con sus ramificaciones y dos escarpadas cadenas le dividen, enlazándole con el país de Aram, donde se trabajaba el cedro, y con el Jordán, que formando numerosos brazos servía de vehículo interior para el transporte de los corpulentos troncos. El enlace natural de Fenicia y Palestina se efectuó por estos medios, siendo de presumir que el arte de ensamblador que los vecinos practicaban y el empleo de la madera como elemento para formas de metal se aprendieran de los fenicios y se practicaran en el país. Las

artes metálicas y las que tienen por material ó elemento el barro; las que emplearon el vidrio, la platería y joyería; la glíptica y el arte de grabar, hallaron también en los fenicios sus propagadores y maestros.

La historia del arte, que sólo tiene por campo el de las obras existentes, apenas puede señalar en las del pueblo judío más que livianos despojos de dudoso origen y época también dudosa. Escritores modernos y exploradores importantes discutieron entre vacilaciones la autenticidad y el período de tales restos y su carácter artístico. Otros más resueltos califican de romanos los despojos desparramados; algunos han llegado á afirmar que el pueblo hebreo no tuvo arte propio y originario. Varios infatigables hebraístas, hallando eco entre notables artistas y críticos eruditos, han tratado de probar, con laudable intento, la existencia de un arte peculiar hebreo (1); mas por lo hallado hasta ahora, no es posible asegurar casi nada con certeza acerca de esta parte de la historia del arte. Lo principal de cuanto se ha escrito y casi todo lo diseñado, se funda sólo en estudios de eruditos y en inducciones comparativas de obras egipcias y asirias con las que se suponen hebreas: la imaginación, preparada por trabajos arqueológicos, campea en esta parte á sus anchas por obra de artistas peritos en inventar formas perdidas.

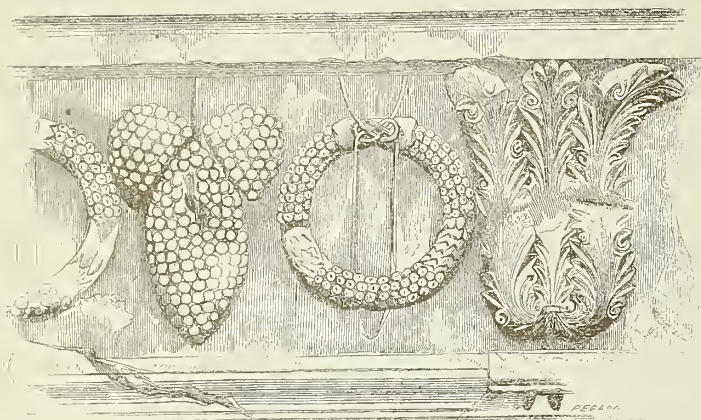


Fig. 140. – Fragmento decorativo escultural con motivos de ornamentación romanos y hebreos

Habitadores del Egipto los judíos hasta la época del Éxodo y viviendo como nómadas en el desierto, créese que fué egipcio su arte; moradores después de un país lindante al de Siria y Fenicia, y pidiendo entonces á ésta materiales y cooperación, debió recibir también influencias fenicias (por los años 1100 antes de J.C.); expatriado más tarde á Mesopotamia y sometido al yugo de soberanos extranjeros, aceptó entonces influencias babilonio-asirias; dominado luego por los romanos, debió hallar nuevos elementos en el arte de Roma. De todo ello se infiere que, aun admitiendo que el pueblo judío tuviese elementos propios y originales en sus artes (fig. 139), debió tener, como el fenicio y persa, un arte ecléctico con sobra de rasgos, formas y motivos extranjeros. Su propensión á imitar ídolos con recuerdos de extranjeras creencias y su servidumbre artística á Hiram de Tiro, en la época de su mayor apogeo, prueban, con otros muchos datos, las propensiones imitativas y la escasez de elementos constructores y decorativos de que disponían (figs. 140 y 141). En esta parte, los restos que todavía nos quedan dan alguna luz aclaradora y cierta importancia, aunque tardía, á sus construcciones sepulcrales.

El pueblo semita no parece haber sido por sus elementos etnográficos originales gran constructor de imponentes y magníficos edificios, ni creador de formas y elementos arquitectónicos y de construcción que revelaran innata propensión, disposiciones y práctica en edificar fábricas de prestigio histórico. Sus edificios principales eran de cedro, hasta en la época de Salomón, y la piedra no parece haber tenido para los hebreos verdadera importancia constructora hasta los períodos griego y romano. La permanencia de estilos no fué tampoco entre ellos una afición, antes por el contrario, parecieron aceptar siempre el arte como forma esencialmente mudable y lo hicieron de tal modo que, dado el im-

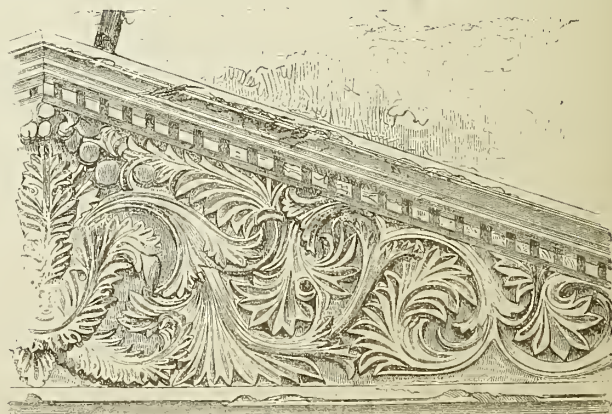


Fig. 141. – Fragmento escultural de un frontón de sepultura hebrea, con imitación de motivos indígenas y formas romanas

(1) Véanse los estudios de Sauly, Vogué, Wilson, Warren y otros autores, y particularmente en la *Historia del Arte*, tomo IV, libro V, *La Judee*, de Perrot y Chipiez, donde se resumen todas las opiniones expuestas hasta aquí.

pulso productor, sólo se les imponía á copia de practicarle. Inclinados parecen también á la mezcolanza de estilos y formas híbridas y á los arreglos de elementos importados. En esto fueron, como los fenicios, embrolladores de elementos heterogéneos y dispersos. Aquellos versículos del *Exodo* que les prohibían imitar y producir dioses é ídolos, objetos de adoración, y seres vivos, debieron contribuir en mucho á quitarles también la costumbre de esculpir.

Yo soy el Señor Dios tuyo, dice el texto bíblico, *que te he sacado de la tierra de Egipto, de la casa de la esclavitud.*

No harás otros dioses delante de mí.

No harás para ti imagen de escultura ni figura alguna de las cosas que hay arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni de las que hay en las aguas debajo de la tierra (1).

Y esta letra, que imperó como sabia ley dadas las condiciones de aquel pueblo, mató la propensión creadora de imágenes, que en sus manos hubiera sido tal vez sólo idolatría. Poco acostumbrado á producir figuras, ya que no por completo iconoclasta, pues tuvo siempre propensión al idólatra culto de los pueblos vecinos, no debió ser tampoco la escultura una de sus profesiones más brillantes ni de las prácticas en que más se ejercitara.

Pueblo de pastores y agricultores desde remotísimas épocas, habitante después en las tiendas del desierto, durante mucho tiempo debió practicar poco aquellas industrias y artes que exigen riqueza y costumbres sedentarias. Por lo que nos dicen los monumentos de diferentes pueblos, no podemos juzgar de los hebreos como de un pueblo perspicaz y vivo, que reflejara en su rostro el semblante inteligente y abierto, la mirada abarcadora y activa que vemos entre los egipcios, sus compañeros antiguos, y hasta en los moradores de Chipre. Descúbrese en sus figuras fisonomía reflexiva, concentrada y melancólica, propia de hombres poco expansivos y algo meditabundos, como si predominasen en ellos sentimientos sombríos y se les impusiese una creencia severa. Dispuestos por ella al lirismo, formaron aquel pueblo que escribía elegías y entonaba himnos, que gemía y se lamentaba en el cautiverio con tan sublimado acento. No fueron hombres dispuestos á producir obras gráficas, tangibles, que se expliquen clara y precisamente con la condición de la forma, sino hijos de una sociedad que, aun siendo realista, divagaba con la vaguedad del sentimiento y la palabra, y fantaseaba en la creencia con sus poetas, cantores de un pueblo algo visionario. Esto, acorde con la historia del pueblo judío, parecen revelar los restos monumentales de diferentes reinos antiguos que reprodujeron tipos hebreos durante más de doce siglos, desde Sesac á Roboam y á Tito: así comprendemos á los israelitas en el templo de Karnak (siglo XI); en el obelisco de Salmanasar (figs. 50 á 52) (siglo IX); en relieves del palacio de Senaquerib en Nínive (siglo VII), y en los del arco de Tito en Roma (2), que recuerdan la toma de Jerusalén (año 70) y la destrucción del templo consagrado á Jehová: en todas partes se ven siempre las mismas cabezas y fisonomías, los mismos hombres, aun teniendo en cuenta las modificaciones artísticas é históricas de once siglos y las diferencias de estilo de cada pueblo y período; los propios judíos de cabeza redonda, barba saliente, pelo crespo, frente pequeña, orejas grandes, ojos muy abiertos, cejas arqueadas y vellosas, nariz aguileña bastante corva, labios abultados y boca sumida, conjunto que da al rostro aspecto envejecido y aire de sencillez y bondad seniles. Sus manos y pies, robustos y toscos, se parecen á los de los egipcios, y el cuerpo poco desarrollado y la estatura no muy alta comúnmente son rasgos también característicos de aquel grupo de semitas que nos presenta la historia cavilosos y siempre descontentos, inquietos, veleidosos y al parecer como ensimismados. El arte que nació de este pueblo histórico debió de ser siempre desigual y sin caracteres permanentes ni espontaneidad. Apegóse á las formas é industrias mecánicas, á las artes más íntimamente relacionadas con el culto y á la construcción de sepulturas, y dió pre-

(1) *Éxodo,* cap. XX, vers. 2, 3 y 4.

(2) Véase más adelante: *Escultura romana.*

ferencia á lo simbólico y aparatoso sobre lo atrayente y simpático, con escasa inclinación hacia lo absolutamente bello.

Sin embargo, no es creíble que el arte hebreo careciera por completo de formas ni menos de motivos de ornamentación (fig. 139), toda vez que, poco después de su emigración de Egipto, construyó el Tabernáculo, con su decoración é imaginería, y más tarde erigió un grandioso templo, dos veces reedificado, en la ciudad santa, reconstruyendo de paso la famosa Jerusalén; que concibió y trabajó imágenes, siquiera fueran simbólicas, para unas creencias y un culto que le eran peculiares; que adoró de vez en cuando ídolos labrados por manos hábiles, trabajando, ya solo, ya con la cooperación de extranjeros, en la fabricación de tapices, muebles, ornamentos sacerdotales, armas, vasos y joyas, que desde sus más remotos tiempos se hallan sirviéndole de utilidad y adorno ó empleados en sus santuarios. Por períodos sucesivos, aseguran algunos autores, llegó la nación judía á muy alto grado de adelanto artístico, y durante los reinados de David y Salomón el pueblo israelita adquirió pronto tanta habilidad, que estuvo en mucho á la altura de la que obtuvieron las principales naciones vecinas, es decir, los egipcios y los asirios, entre los cuales habían buscado antes maestros los artistas judíos (1).

Los períodos históricos del pueblo, acordes con los de sus artes, fueron, á partir de la época del Éxodo: primero, el teocrático, que comprende el espacio de tiempo que según el *Exodo*, el *Levítico*, los *Números*, el *Deuteronomio*, el *Libro de Josué* y el *de los Jueces*, constituyó la larga época de la vida nómada en el desierto y el establecimiento en la tierra prometida. Entre las obras más importantes de este período de seis siglos ha de mentarse con gran elogio el Tabernáculo, por la descripción detallada que de él hace la Biblia. El segundo es el de la monarquía, con la unidad del reino realizada en tiempos de Saúl, cuya mayor extensión y fuerza coincidió con la época de Salomón. El arte hebreo estudiado hoy se reduce todo á este período, al templo construído por el sucesor de David y á las sepulturas conservadas aún en las comarcas vecinas de la ciudad santa. Fué en verdad la época de esplendor monumental más importante de la nación judía. El *Libro de Samuel*, los *Paralipómenos* y el *Libro de los Reyes*, con alguno de los profetas, son los textos que nos hablan del arte de aquel período. El tercero comprende la división de la Palestina en los reinos de Judá y de Israel, con las mil vicisitudes ocurridas y los varios reyes que gobernaron los dos Estados durante doscientos sesenta años; la caída del reino de Israel y la deportación de las diez tribus, los setenta años de cautiverio en Babilonia y su liberación por Ciro. Su trabajo artístico más notable es la reconstrucción del templo de Jerusalén por Zorobabel. Los *Profetas* nos dan algunas importantes noticias del arte en este período, y el cautiverio y las relaciones con Ciro explican el carácter asiro-persa del nuevo edificio. Finalmente, el cuarto período abarca la época greco-romana, más romana que griega, cuyo acontecimiento principal es la dominación de Herodes el Grande con la tercera reedificación del templo. El *Libro de los Macabeos* y los siguientes son la guía de este período hasta la época en que Tito destruye la ciudad santa. No se borró todavía entonces del todo la huella del arte judío, pero fué desapareciendo rápidamente en un período breve. La cronología de los cuatro períodos puede marcarse por etapas con estas inseguras fechas: de 1600 años antes de J.C. á 1095; de 1095 á 980, siendo la fecha más importante sobre el año 1013; de 980 á 530 ó poco después, habiéndose erigido entonces el segundo templo; abarca la última época un espacio de tiempo más indeciso aún, cuyas fechas más notables son el año 20 antes de J.C. (tercera reedificación del templo) y el año 70 de nuestra era, en que acaecieron los desastres causados al pueblo de Dios por el imperio romano.

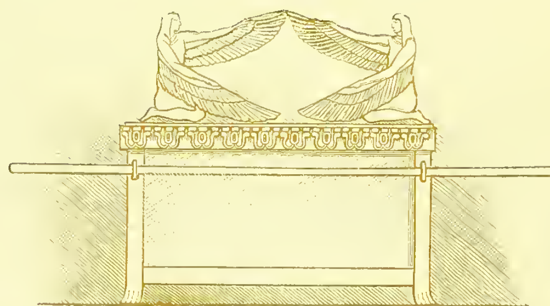
Beseleel y Oliab, por mandato de Moisés y bajo la inspiración de Jehová, construyeron en el desierto el Tabernáculo con el arca santa ó de la Alianza. Esta obra era la más importante de entonces y fueron

(1) Esta opinión la sostuvieron autores como Sauly en sus varios estudios.

sus artífices dos hebreos, ajenos á toda influencia extraña de momento, los que sin duda aprendieron sus artes en Egipto antes de la emigración.

Aunque los textos bíblicos no ofrecen bastantes detalles para reconstruirlo imaginativamente, concíbese por ellos que era el tabernáculo una espléndida tienda de madera cubierta en parte por dentro de láminas de oro ó de otro metal, y por fuera de toldos y pieles, según se deduce de los textos sagrados, dividida en dos partes por medio de tapices. Era el espacio ocupado, á lo que se entiende, un rectángulo de 100 codos (150 pies) de largo y 50 codos (75 pies) de ancho (1), con dos peristilos de treinta columnas labradas en bronce de siete y medio pies cada una: los capiteles eran de plata y las basas de oro, como pudieran hacerlos los fenicios y asiáticos de cualquier rico pueblo vecino. A Oriente y Occidente tenían los peristilos diez columnas; había en su interior varias obras valiosas trabajadas con arte. Un grandioso receptáculo llamado *el mar de bronce*, sentado sobre seis pilares ó sustentantes y fundido del metal que le dió nombre, se hallaba frente á la entrada del templo y servía de depósito para el agua con que se lavaban los sacerdotes antes de celebrar las ceremonias y de penetrar en el santuario. Un vasto altar, dicho *de los holocaustos*, precedía al vaso de las abluciones, interpuesto á distancia entre éste y la entrada del religioso recinto; rodeábale una cortina de lino sujeta por columnas y cerraba el paso un velo de treinta pies de altura por siete y medio de ancho, el cual estaba teñido de púrpura y jacinto, ornado de querubines ó kerub (forma hebrea) y sujeto á dos columnas de bronce chapeadas de oro y plata.

Dentro del recinto estaba, mirando á Oriente, el santuario, semejante á una de las tiendas de los soberanos de Egipto. Componíase de dos partes, el Santo y el Santo de los Santos, de 30 codos (45 pies) de largo por 10 codos (15 pies) de ancho y 10 de altura. Era el verdadero tabernáculo y la parte esencial de aquella movible construcción, hecho de madera, cubierto interiormente de láminas de oro y rodeado por un velamen compuesto de diez tapices. Dividía el santuario otro velo ó tapiz. En el Santo había un altar de incienso, que era de madera con láminas de oro; la mesa para los panes *de proposición*, ó sin levadura, que depositaban las doce tribus de Israel, obra de iguales materias y parecido trabajo al del altar, y el candelabro de siete brazos con sus correspondientes lámparas ó luminares. El Santo de los Santos encerraba el arca sagrada (fig. 142), en reserva temporal y para veneración perpetua. Todas las piezas y grandes objetos se desmontaban en la peregrinación por el desierto, y debieron ser suficientemente sólidos para resistir á los embates del viento y de los huracanes. Tal era aquella tienda monumental y majestuosa, ante la cual se postraban doce tribus que depositaban en ella sus enseñas y adoraban la imagen del Dios grande y fuerte de Israel en su misterioso santuario.


Fig. 142. – Forma general del arca de la alianza en la época del *Exodo*

La construcción del arca, según los textos, era obra de madera incorruptible cubierta con láminas de oro, en cuya tapa estaban cinceladas, ó trabajadas á martillo (repujadas), formando corona, imágenes de querubines, y sobre la cual se hallaban abrigándola con sus alas extendidas dos de estos últimos arrodillados. Ocupaban el espacio por todo lo ancho del sagrado recinto, alcanzando con las alas una extensión igual á las cubiertas de la cámara. Suspendíase el arca santa sobre dos robustas varas para ser transportada: éstas, como el arca, eran también de madera cubierta de áureas láminas.

Delante del santuario, sobre el arca misma, giraba en el espacio y avanzaba por el desierto una luminosa columna de humo, símbolo misterioso y señal conciliadora y divina.

Todas estas indicaciones sirven para darnos una idea, aunque de un modo algo vago, de las cualida-

(1) Un codo equivale á dos y medio pies ingleses.

des y prácticas artísticas de los judíos en tiempos bastante antiguos. Así la carpintería como el arte de ensamblar, la fundición, los tejidos, la tintorería, la platería, el grabado, la escultura, el bordado y otras ramas anexas, fueron artes familiares de aquel pueblo, que se pusieron á contribución para construir el Tabernáculo.

Siguiendo el texto bíblico, algunos autores modernos han intentado reconstruir ó rehacer imaginativamente aquella obra del desierto, en especial la tienda sagrada con su espléndido mueblaje; pero sus dibujos y planos difieren tanto entre sí como la fantasía de los que los imaginaron, ya que lo poco preciso de la descripción del *Exodo* no permite hacer otra cosa.

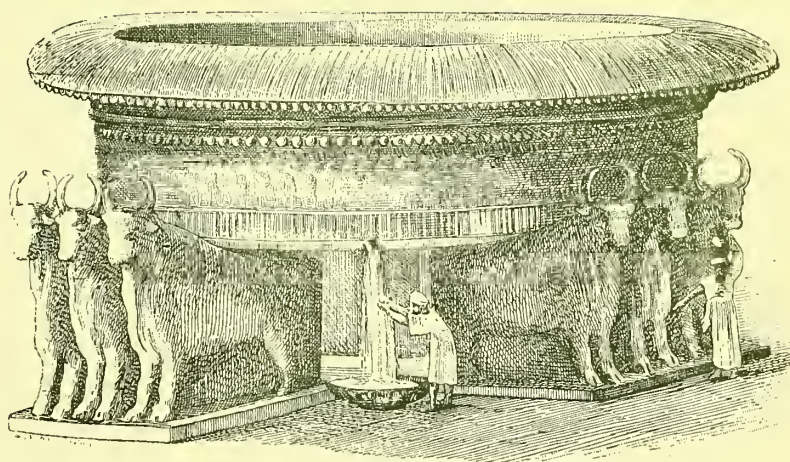
El texto del *Exodo* explica confusamente cómo estaban los querubines del arca unidos á su tapa, diciendo que debían ser de oro, repujados, y hallarse á los dos extremos de esta última; debían levantar sus alas dirigiéndolas al frente y hacia arriba para abrigar al arca, y tener los rostros dirigidos uno á otro y hacia la ornada cubierta que les servía de asiento (cap. XXV, vers. 18 y 20). A estas indicaciones, cotejadas además con textos varios de diferentes libros judíos, añaden sabios autores que los *kerubim* eran toros alados con rostro humano, como los que se veían en las puertas de los palacios de Nínive, llamados también *kerub* en varios textos cuneiformes. Adúcense, para probarlo, gran número de versículos del *Libro de Samuel* (cap. XXII, ver. 11), del *Libro de los Reyes* (lib. II, cap. VIII, vers. 6 y 7), del *Libro de las Crónicas* (lib. I, cap. XXVIII, ver. 18, y lib. II, cap. III, vers. 10 y siguientes) y de la visión de Ezequiel. Mas los textos aquí indicados son de épocas posteriores á aquella en que se construyó la primera arca y la obra del Tabernáculo. Entre unas y otras fechas median períodos de 350, 425, 440 y 856 años. Más posible es que los hebreos imitaran formas y figuras del culto egipcio, pues que á la sazón copiaron sus símbolos religiosos reproduciendo el becerro de oro, al cual prestaron adoración, y que no era sino un remedo del buey Apis y del simbólico dios Mnevis.

En Egipto habían vivido hasta entonces mezclados con sus naturales, habían aprendido y practicado las artes de esculpir y otras, y casi al salir de Egipto construyeron el Tabernáculo: sus artífices debían ser, por lo tanto, semiegipcios, si no egipcios por completo. A haber vivido en Asiria ó morado junto á este país, hubiera sido natural que imitaran sus obras; mas apartados de ella hasta aquella fecha, acampando al pie del Sinaí y después en el desierto; hallando otros pueblos á su paso, como los amonitas, los khetas, los ferezeos, los cananeos, los hamitas y los jebuseos (*Exodo*, cap. XXIII, v. 23), idólatras todos ellos, que cultivaban la plástica con formas y espíritu distintos del asiro-babilónico; interpuestos tales pueblos entre éstos y los hebreos á la sazón y antes, no es posible imaginar que fueran los judíos á buscar lejos sus tipos esculturales, cuando tan próximos los tenían, para hacer sus querubines. De forma egipcia ó inspiración suya debieron ser los del arca de la alianza, conforme á tradiciones é ideas adquiridas en la proximidad del Nilo. Seres imaginarios con cabeza humana y las alas extendidas, protectores del símbolo sagrado venerado en el santuario, es de creer que fueran trasunto fiel de alguna de las figuras aladas que velaban las *naos* de las barcas sagradas y el trono de los faraones, abrigando con sus alas los venerados símbolos puestos bajo su misteriosa salvaguardia. La mujer alada que está de rodillas ó en pie, con los brazos caídos y las alas abiertas y extendidas en actitud protectora, nos parece la forma simbólica más aproximada de los querubines de oro puestos sobre la cubierta del Arca en el *Sancta Sanctorum* (1).

Y es tanto más de creer esta opinión del que escribe, cuanto que hoy se inclinan arqueólogos y hebraístas á juzgar la mesa de los panes de ofrenda, los vasos y otros objetos del culto, y sobre todo la forma del Arca, como imitación de las naos y arcas sagradas, y de los varios objetos representados por los egipcios durante el período tebano. ¿Por qué siendo egipcia esta parte de la construcción mo-

(1) El erudito orientalista y arqueólogo Francisco Lenormant, en el tomo I de su obra *Les origines de l'Histoire d'après la Bible*, capítulo III, se inclina á estas ideas.

saica no lo serían las demás? ¿Hay cosa más natural? ¿No sería incomprensible, por irregular y anómalo, que se hubiera obrado de otra manera, buscando en la apartada Asiria representaciones plásticas para ponerlas junto á las que se tomaban de Egipto, donde tanto abundaban, y enlazar de extraño modo ideas y formas inarmónicas con incongruente sentido? Atinado nos parece opinar con Lenormant que la palabra *kerub* significa sólo en la Biblia *ser poderoso y fuerte;* y con Vogué, que era un nombre genérico de todas las figuras simbólicas con elementos tomados del reino animal: esfinges, toros alados con cabeza humana, extrañas invenciones con que la fantasía oriental ha variado sus combinaciones según el gusto y las creencias de los pueblos, siendo empero todas emblemas de atributos divinos (1). Eran, pues, los querubines del *Exodo* representación híbrida de este orden emblemático, que tomaba del hombre toda la forma externa, simbólica de la interna, bondad, dulzura, nobleza, y del águila las alas, signo de elevación, energía y sublimidad, y formaba de este modo, por obra de la fantasía y de la creencia, representación alegórica de cualidades divinas que sintetizaban los conceptos de fuerza y de poder del terrible Iahveh.


Fig. 143. – El mar de bronce (reconstrucción imaginativa hecha por Perrot y Chipiez, de influencia egipcia)

El arca, las aras, el mar de bronce y otros vasos para el culto; el candelabro de siete brazos; los tapices, cortinas, toldos y otras ropas del templo; las formas varias de ornato y decoración del tabernáculo del desierto, debían estar copiados ó inspirados en los objetos de igual clase que empleaban los egipcios en las ceremonias de su culto. Los que indicaremos en el capítulo como parecidos á los del templo de Salomón (figs. 143 y siguientes), pueden dar una idea algo vaga, por lo que tienen de egipcios y de asirios, de lo que debieron ser ciertos objetos plásticos mencionados en el *Exodo.*

Acordes están autores modernos en representar el arca que contenía las tablas de la antigua ley bajo una forma parecida á la de los *bari* sagrados que aparecen por lo general en los monumentos egipcios, aunque con variados detalles según la divinidad á que pertenecían. Era una barca relicario (fig. 27) suspendida en dos robustas varas y llevada en hombros por cuatro sacerdotes. En el centro figuraba el altar ó un cofrecillo de reliquias, y en ese centro había á veces imágenes; á los lados, diversas figuras ó representaciones simbólicas, relacionadas con el ser ú objeto de adoración, ocupaban espacios bilateralmente dispuestos, y encima unos genios protectores, de trascendental significado, abarcaban y cobijaban con las alas abiertas el simulacro en adoración. A los extremos de la barca sagrada otras figuras también simbólicas, alusivas á la divinidad del naos, ornaban y terminaban con artística forma los extremos de aquel objeto de culto. El altar portátil que construyeron los hebreos debía ajustarse á esta forma: era de madera de setim, cubierto por dentro y por fuera de metal precioso, y se suspendía constantemente de unas varas por medio de cuatro argollas ó anillas de oro. La labor de sus adornos debía parecerse mucho á la que enriquece y realza los que describimos como egipcios.

Hase supuesto que el altar y el mar de bronce de la entrada de la tienda, la mesa de los panes de proposición, el altar del incienso y el candelabro de siete brazos del santuario, con sus correspondientes lámparas, eran también imitación del estilo de aquel país. Los detalles de los altares son pocos: el de los

(1) El conde Melchor de Vogué: *Le temple de Jerusalem*, pág. 52, donde se tratan sabiamente estas cuestiones. El erudito comentador de la Biblia, Rosenmuller, pensaba que Moisés había tomado el concepto de sus querubines de figuras existentes en los santuarios egipcios.

holocaustos era de madera, cubierto de láminas de bronce ó cobre, y tenía cuatro receptáculos en sus cuatro ángulos, los cuales estaban chapeados del mismo metal; su tamaño era de cinco codos de alto por tres de ancho. El altar del incienso, que aromatizaba el santuario y ocupaba parte del Santo con la mesa de los panes de ofrenda y el ya nombrado candelabro, era una ara de oro de dos codos de altura y un codo en sus demás dimensiones; tenía cornisa también de oro y cuatro argollas del mismo metal para transportarle suspendido como una ara por medio de dos varillas de setim cubiertas de oro. La mesa de los panes de proposición, de dos codos de largo por un codo de ancho y uno y medio de alto, era de la misma madera que las susodichas piezas, con superposición de iguales láminas de oro fino. Todas estas obras de carpintería y toréutica tenían labores delicadas y ornamentales que debían ser de hojas y líneas parecidas á las ya indicadas en Egipto y en Fenicia, y quizás semejantes á las de los sarcófagos judíos (fig. 139). Hay en las representaciones gráficas de Egipto unas que reproducen altares ó mesas de oblación, que los eruditos y orientalistas creen parecidas á la que servía en el santuario israelita para contener durante la semana las ofrendas de pan de las doce tribus, y esas mesas son de forma tan sencilla como airosa y bella. El mar de bronce, ó vaso de las abluciones de aquella época, era de bronce fundido; debió de tener forma más ó menos circular y no extraordinario tamaño, aunque pudo ser monumental. Sus dimensiones no están precisadas en los textos antiguos. Pudo estar ornado de símbolos ó signos grabados y quizás de inscripciones adecuadas á su tamaño y planos (1). En fin, el candelabro de siete brazos era de puro oro batido ó forjado, con pie, brazo ó fuste, nudo, brazos, seis cálices, bellotas y flores, todo repujado (2). Tenía seis brazos ó espigas repartidos á derecha é izquierda, que algunos autores contemporáneos suponen circularmente colocados, y otra espiga central, continuación del fuste ó brazo de sostenimiento. Siete lámparas iban unidas á esos brazos ó pendían de ellos, y el trabajo todo era sin duda, después del del arca, el más difícil y el más artístico que se veía en los objetos que formaron parte del mobiliario de la tienda descrita por el *Exodo*. El arte al par que la industria, la habilidad y destreza á la vez que la noción técnica, debieron ser en algo peculiares á sus autores «para inventar todo lo que se puede hacer con arte del oro, plata y cobre» (cap. XXXI). Y las artes de carpintería, ensambladura, toréutica, orfebrería y fundición de cobre, oro y otros metales, trabajos á martillo y repujado, grabado en hueco, labores en relieve y escultura, se repitieron constantemente en aquellas obras, y se señalan en el propio capítulo como distinguidas profesiones de que tenían noticia y en que eran prácticos los compatriotas coetáneos de Moisés.

De todas las industrias metálicas debió sacarse partido para labrar los vasos y utensilios adornados que formaban parte del Tabernáculo, para los altares y mesas, recipientes, candelabro y lámparas; y en todos estos objetos la ornamentación escultural debió corresponder á su importación extranjera y parecerse á la lineal, geométrica y natural que emplearon los egipcios y algún pueblo vecino (los rotennu) en vasos y utensilios de importancia. A ésta y á la simbólica híbrida debieron semejar también los temas de querubines y de flora decorativa de las diferentes partes ornadas del santuario portátil y de su rico mobiliario. El trabajo con láminas de plata, oro y cobre ó bronce, es el que se dijo, al tratar de Persia y Fenicia, que predominó en estos pueblos para la decoración suntuosa de edificios é ídolos, y el que continuaron aplicando con frecuencia los hebreos y emplearon los griegos en sus palacios y tesoros.

Conocían los judíos por entonces el arte de grabar piedras finas y lo empleaban en los trajes y joyas de sus sacerdotes, como se ve por los versículos que tratan de las inscripciones escritas por *un lapidario grabador de sellos* en dos piedras de valor *(soham)*, en que debieron conmemorarse los nombres de los hijos de Israel. Estas piedras estaban engarzadas en oro por mano de inteligente joyero. El *pectoral* del

(1) Compárense las figuras del *mar de bronce* (fig. 143).

(2) «Hizo también (Beseleel) el candelabro de oro purísimo, trabajado á martillo, de cuyo tronco salían los brazos con los vasitos, globitos y lirios.» *Exodo*, cap. XXV, vers. 31.

sumo sacerdote, con cuatro filas superpuestas de tres piedras preciosas cada una (símbolo de las doce tribus), con los nombres de estas tribus grabados en hueco, y, á lo que se entiende, con imágenes simbólicas de cada grupo de población, era otro trabajo en gemas cuyo valor y belleza se consideran como artísticos. Su diadema de oro con las palabras *Kodes l'Yahuh* (el Santo de Jehová) demuestra el adelanto de la orfebrería y de la práctica de escribir que se enlaza con la técnica del grabado. Compréndese este adelanto en la práctica de ciertas artes cuando se lee en el mismo *Exodo* (cap. XXXI, vers. 1 á 6) que el Señor designó á Moisés dos elegidos para labores de algunas artes, y señaló á Beslal-Ben-Auri-Ben-Hur, de la tribu de Judá (Jehuda), como maestro, y á Ahaliab-Ben-Akhisamek, de la de Dan, para que cual artífices inteligentes inventasen y trabajasen en oro, plata y bronce, en obras de ebanistería y esculturas en piedra, y montasen y realizasen con ingenio otras obras notables de varias artes.

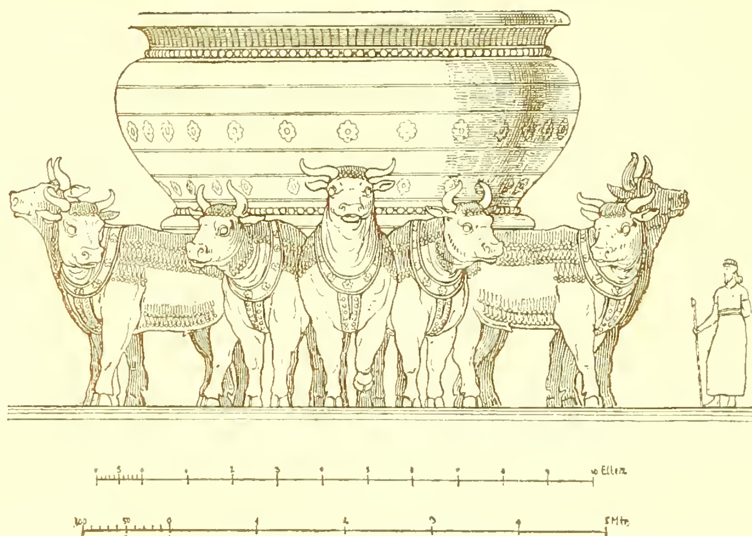


Fig. 144. – El mar de bronce (reconstrucción imaginativa de Bernardo Stade, de influencia asiria)

Los tapices de que habla el *Exodo* (capítulo XXVI) eran de lino torcido, fino y de colores azul, encarnado y amarillo, salpicados de querubines tejidos. Eran, como dijo más de un autor, modelo de telas tejidas y bordadas con lanzadera y con hilos diversos, tejidos hechos con gran arte y de los que han proporcionado abundantes fragmentos las telas en que estaban envueltas las momias. Los antiguos llamaban á esta labor *opus polymitarium*, y era, según Herodoto, trabajo peculiar de los egipcios. Aprendiéronle ya los hebreos antes de salir de la servidumbre. Otros tapices ó alfombras eran de pelo de cabra; éstas, como las de pelo de carnero, las hicieron los israelitas en antiquísimo tiempo, tan pronto quizás como fueron prácticos en tejer y estuvieron en posesión de abundantísimo ganado. Fueron los primeros tapices los que se hicieron para adorno del Tabernáculo; los otros, teñidos de rojo (cap. XXVI, vers. 14), formaban como todos el techo de la tienda á que daban abrigo. De lana fina torcida, teñida también de azul, amarillo y rojo, tachonada por igual de simbólicos querubines, era el velo ó cortina que separaba el Santo y el Santo de los Santos, y obra de bordador *(rakem)* fué el tapiz suspendido en la entrada de la tienda. De ahí se infiere que en tejidos y bordados de antigua forma oriental eran también hábiles á poco de salidos de Egipto. La parte de arte que en ellos había debió de ser, entre fantástica y alegórica, imitativa en forma é ideas de labores parecidas á las que nos dan las sepulturas del pueblo que fué su maestro; y esto, unido á los demás recuerdos, revela bien á las claras que hubo entre los hebreos prácticas tradicionales de arte é industria dignas de ser cotejadas con las de los pueblos vecinos. Pero al pensar hoy en unas y otras obras, más que el arte, la industria, más que la belleza, la suntuosidad, parecen haber sido peculiares de aquel arte, que hoy, envuelto en el olvido, explicamos vagamente sirviéndonos de la transcripción erudita de los textos de la Biblia.

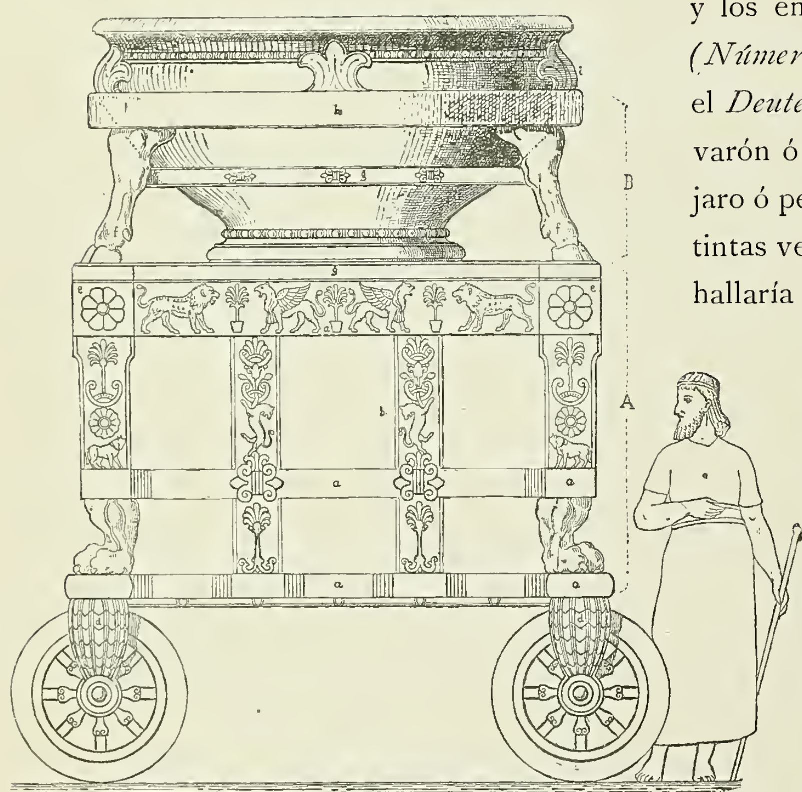


Fig 145. – El candelabro del templo de Jerusalén, copiado de un bajo relieve del arco de Tito en Roma

Los otros textos del *Pentateuco*, el *Levítico*, los *Números* y el *Deuteronomio*, continúan las indicaciones de obras trabajadas con más ó menos arte por los hebreos durante su permanencia en el desierto; los libros de *Josué* y de los *Jueces* nos dan noticias posteriores del período teocrático: todas ellas, aunque

pocas, sirven para ilustrar el concepto de la especial actividad industrial y artística del pueblo elegido, de sus condiciones técnicas, unidas á ciertas propensiones plásticas contrarias á las prescripciones de Moisés. El estado escultural de los pueblos sedentarios que se hallaban establecidos en la tierra de Canaán y vecinas, que ocuparon las doce tribus, y á las que llevaron sus armas, está también mencionado en esos libros para darnos á conocer nuevas influencias extranjeras y hasta paganas, que pudieron acrecentar las disposiciones plásticas de los judíos. Fundidas las tendencias cananeas con las de aquéllos, y sirviendo la práctica de unos y otros de elemento productor, mejoraron, á lo que se cree, la actividad artística del pueblo de Dios. La producción de ídolos de Amón, ó *Amonim*, y de los altares de Baalim, que se creen de origen fenicio por el parecido que guardan con el Baal-Hamón, de carácter tan marcadamente púnico; como también los altares ó cipos con representaciones de imágenes, que el *Levítico* y el *Deuteronomio* disponen sean destruídos, revelan la existencia de un arte ya antiguo entre los llamados pueblos paganos que dominaron los hebreos.

Pruébanlo también la abundante joyería de brazaletes y argollas para los tobillos, pendientes y aretes, collares con glóbulos de oro, sellos y cilindros, y otras joyas abundantísimas de oro y piedras finas y grabadas que los naturales usaban en cantidad extraordinaria. Eran preciosos tesoros de joyería y platería los que poseían los madianitas, como buenos orientales, al invadir los hebreos las tierras de Edom y Madián, y los trabajos de bronce y otros metales fundidos de la tierra cananea merecen mención aparte. Los ídolos de metal, modelados por fundidores, eran obra de aquellos pueblos, que los hacían de bronce y los engalanaban con valiosas joyas de oro y plata (*Números*, cap. XXXIII, vers. 52). Por ello prohibía el *Deuteronomio* hacer ídolos de escultura, ya fuesen de varón ó hembra, de animal cuadrúpedo ó reptil, de pájaro ó pescado (cap. IV, vers. 16 á 18), repitiéndolo distintas veces, pues temía Moisés el grande aliciente que hallaría entre el pueblo que sacó de Egipto. La madera y la piedra eran también materias trabajadas en Canaán con imitación viviente, y ante ellas se prosternaban aquellos pueblos idólatras (*Deuteronomio*, cap. IV, vers. 23 y 25 á 28). Al orden de esos ídolos pertenecían los *acherim*, que eran la imagen femenina de parejas en adoración (*Deuteronomio*, cap. VII, versículo 5, y cap. XII, vers. 2 y 3).



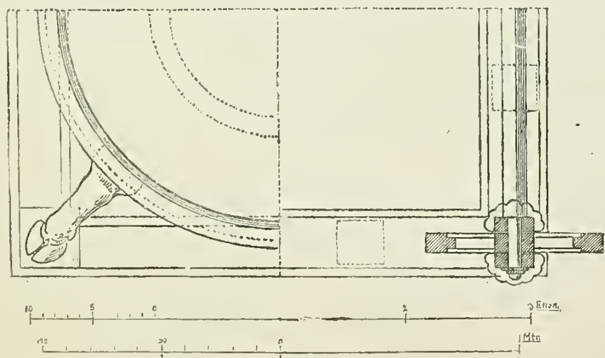


Fig. 146. — Basa y fuente, reconstruída según los textos bíblicos por Ritgen, á imitación de la que existía en el templo de Salomón

El arte hebreo competía con esos pueblos antes y después de salir de Egipto, en el desierto y al entrar en la tierra prometida. Con las joyas abundantes de sus mujeres, con las galas y preseas de sus soldados y pueblo, labró y fundió las ricas láminas de oro, plata y bronce de su santuario, el arca santa y el mobiliario que le ornaron, siendo la dádiva tan grandiosa que superó en mucho á lo requerido para construir obras de tanto coste y tamaño (*Exodo*, capítulo XXXV, vers. 5); con los zarcillos de las mujeres y las doncellas israelitas se fundió el becerro de oro, que adoró el pueblo en el desierto mientras Moisés evocaba

á Jehová desde las cumbres del Sinaí; con los valiosos despojos de ese pueblo se labraron las dos trompetas de plata que convocaban á la multitud en el desierto; con sus riquezas se cincelaron los doce jarros grandiosos de ciento treinta ciclos de plata cada uno y las doce tazas, cuyo peso se elevaba á setenta; las doce cucharas de oro que en el día que se consagró el altar del Tabernáculo ofrecieron los doce *nassi* ó jefes de tribu, nos indican su importancia y valor artístico (*Números*, cap. VII, vers. 84 y 85); y en fin, fué en el desierto donde Moisés hizo fundir en bronce la serpiente milagrosa á cuya vista sanaban los que sufrían tortura por las mordeduras venenosas de los reptiles, ó *cheraf*, especie de víbora, que los faraones egipcios representaban como símbolo emblemático de poder con el nombre de *urœus*.

Todo lo que dejamos dicho prueba con sobra de indicaciones cuanta era la práctica y habilidad de los hebreos en diferentes industrias relacionadas con el arte y en varias clases de escultura, especialmente en la metálica. El Tabernáculo y el arca del desierto debieron ser obras magníficas de arte y lujo primitivos y orientales, en que el brillo y esplendor tendrían tanta importancia por lo menos como la forma y el detalle. La imaginería, simbólica toda, debió estar extendida por cenefas, como el ornato en los planos, y presentarse en lo lineal rígida y tiesa, con impresión de jeroglíficos en registros, á la manera que en Egipto. Un sello arcaico, común á los pueblos vecinos de los hebreos, pudo ser cualidad distintiva del conjunto. La abundantísima joyería labrada, como aretes, zarcillos, ajorcas, brazaletes, collares, diademas, pendeloques, y los adornos típicos del cuello, de la cabeza y la nariz, y guirnaldas de oro, plata y pedrería con que se engalanaban las mujeres y hasta los hombres, á la manera de los madianitas y otros pueblos vecinos y asiáticos; el adorno de sus monturas y los collares de sus camellos, importaban cantidades crecidísimas, á la vez que dan idea de un ejercicio y costumbres constantes en hacer obras de arte aplicado que forman parte de la plástica por el grabado, cincelado y forma artística (1). Los artífices y artistas peritos que producían tales trabajos eran en crecido número, como nos explica el *Exodo* en otro de sus versículos (cap. XXXVI, vers. 2). ¡Y eso que tanta labor se hizo en el desierto, improvisada y rápida, como el Apis de Aharón, en constante vida nómada, entre inquietudes y temores, á seguida de una lucha ó al amenazar de otra, con pobreza de elementos y sin ninguno de los medios requeridos por el arte para producir obras bellas!....

Entrados ya los israelitas en Canaán, siguió aquella labor con la práctica consuetudinaria y la actividad de siempre. Los textos del libro de *Josué* y del de los *Jueces* están llenos de indicaciones referentes al arte, y aunque todas ellas confusas por falta de noción plástica, dan pruebas definitivas del desarrollo de la escultura, del grabado y ornamentación, conservando sin embargo las formas antes indicadas durante el período teocrático. Los *Aserah* ó *Aseruth* y *Baalim* de Joas, los *Aquerim*, los *Teraphim* ó *Penates* y el *Ephod* de Gedeón, ante los cuales se prostituyó Israel con escándalo del osado capitán y de su casa (*Jueces*, cap. VIII, vers. 27); los mantos imitados de industria babilónica (*Chalam*) (2), de los cuales, así como de otras piezas, hace mención la Biblia, industria también judía é imitación de los cananeos desde el arribo á la tierra prometida, con los símbolos de Dagón, Astaroth (?), Baal y otros ya dichos (3), prueban de nuevo la continuada producción de estatuas, figurillas, ídolos, objetos de fundición, piedra y talla, arcillería, tejidos, bordado, estampación y tintorería, toréutica, platería, joyería, grabado y arte lapidario. Misterio y reserva lamentables rodean, empero, hoy á la que fué tan constante y abundosa producción.

Envuelta en igual misterio se halla la construcción del oratorio particular que indica el *Libro de los Jueces* (cap. XVII, vers. 3 á 5), pues fué una obra importante de que quedan detalles que expresan su significado religioso y trascendental. Era como un arca santa, «una casa de Dios,» con imágenes de escul-

(1) Sólo los *nazem*, tomados á los madianitas, produjeron á Gedeón, por dádiva voluntaria, 1.700 ciclos de oro (*Jueces*).

(2) De *Shennaar*, según textos del *Libro de Josué*.

(3) Compárense fig. 51 (arte asirio) y otras de este libro.

tura y obra de fundición, con varios *Teraphim* y un *Ephod*, en que la buena mujer *Micha*, de las montañas de Ephraim, empleó doscientas piezas de plata y dió ocupación á un platero fundidor llamado en la Biblia Surá.

Con estas y otras obras parecidas debió llegar el arte de este período á su apogeo ó mayor producción, haciendo otras de que á veces se ignora hasta el verdadero nombre ó el objeto y significado. Su condición de pueblo sedentario marcó entonces un nuevo giro en el arte como en su cultura y aspiraciones, á pesar de que vivían en él las antiguas formas de organización con sus costumbres, sus creencias fundamentales, sus aspiraciones religiosas y sus tendencias iconoclastas.

Once siglos antes de la Era cristiana construyó David ó reconstruyó y extendió la ciudad de Jerusalén, y confió á la dirección del hebreo Joab, uno de los vencedores de las fortalezas de Sión, la construcción de los edificios importantes. Hasta entonces vivía el hebreo vida más ó menos patriarcal, insegura, incierta, con sus ganados y sus tiendas, teniendo un toldo por morada regia, y por templos, simples recintos; por altares, montones de piedras rústicas que el hierro no había tocado, y por santuario, el Tabernáculo. Es verdad que en la época de los jueces se adoraban símbolos y se custodiaba el arca venerada bajo una construcción de madera ó un edificio como el erigido en Silo, á juzgar por un versículo del *Libro de Samuel* (1). Es verdad que los judíos conocían pueblos que construían templos ó edificaban palacios de aspecto monumental, y entre los cuales vivieron; que unidos á ellos habían trabajado erigiendo pirámides y monumentos prodigiosos; que á la sazón moraban entre otros cuyas construcciones eran dignas de imitación; pero también es incuestionable que les faltaban costumbres, que sólo se adquieren en la vida sedentaria, para producir obras de arte.

En aquellos tiempos, como dice la Biblia (*Jueces*, cap. XVII, vers. 1 á 6), no había rey en Israel y vivía cada cual á su arbitrio... Hasta entonces el hebreo había gozado de vida independiente y seminómada, vagando, como los pueblos primitivos, entregado á instintos y pasiones propias de un verdadero árabe; apegado á su familia, con su asno y sus dromedarios, como en tiempos de Jacob; con su hacha, su lanza, su daga y su camello como los temibles beduínos. No tenía rey, es decir, no tenía señor ni jefe, y obraba á su sabor, sin sujeción á ley tirana ni opresora. Era pobre, pero libre; con aquella libertad omnímoda del hombre semibárbaro, del cazador ó del pastor, á quien las inmensas llanuras y el monte escueto, los verdes prados ó las agrestes estepas y el bosque sombrío albergan y son su patria; constituyendo familia, pero no sociedad; tribus, pero no pueblos. Su temperamento y sus costumbres le habían criado individualista, pensando sólo en sí mismo y en su aduar, sin verdadero amor de patria, que abandonó en Egipto, y que no volvió á adquirir hasta el período de los Reyes; sin apego á su terruño y en país conquistado por la fuerza de la necesidad, por no hallar antes sosiego, ni suelo propicio donde tener seguro asiento. Egoísta por costumbre, á fuerza de individualidad y de independencia de raza, verdadero semita, no había sentido otra aspiración que la de poder guardar con su libertad, su albergue; la de llevar una existencia montaraz, á través del desierto y sin que nadie interviniera para imponerle su dominio. Su presente era nulo y su porvenir incierto, sin goce de bienes estables, ni durable comodidad, ni vislumbre de alcanzarlos, ni deseo de adquirirlos, asediado siempre por luchas y abrumado de penas á que llegó á acostumbrarse; rodeado de enemigos, sin cesar siglos tras siglos, no había tenido más alivio que fugaces esperanzas siempre en breve disipadas.

Fué un ser estacionario, en medio de su actividad, en Egipto y en Arabia, y hasta á su arribo á Canaán; ser que no daba paso alguno para su adelanto progresivo; que no sintió ningún estímulo de mejoramiento y progreso como individuo social, cual sentían los otros hombres de razas diferentes. Pueblo

(1) Habla de un trono junto á la puerta del templo del Eterno.

inmutable, á pesar de la marcha de los tiempos, vivió como en los días patriarcales, con la organización de tribu sin trabazón local, ni leyes políticas, ni organización militar para competir con las grandes nacionalidades; no fué un cuerpo social, una unidad viviente, sino una colectividad compuesta de elementos dispersos. No tuvo, en fin, representación política ni gran importancia histórica para las naciones vecinas, ni organización civil fuerte y duradera á la vez, como la tenían el Egipto ó la Asiria. En aquellos antiguos tiempos sólo un concepto elevado y una aspiración común sobresalía en las costumbres del apasionado hebreo, y sólo un presentimiento superior, religioso y tradicional, le siguió por todas partes, teniendo sus ojos en Jehová y anhelando constantemente, impelido por sus profetas, reformar el mundo con la fuerza de su brazo, como pueblo predestinado. Mas el arte, que requería condiciones estables y tradiciones locales, vida común y expansiva, unidad organizada é ideales realizables, como entre los kuchitas y turanios, arias y siro-altaicos, no encontraba allí elementos para poder desarrollarse.

Fué preciso que ocuparan los judíos una región conquistada y alcanzaran un período de sosiego relativo en el país de Canaán; que obligados á organizarse rompiendo con sus costumbres antiguas, á vivir en sociedad como las naciones coetáneas, pidieran rey que les rigiera y les diera trabazón, enlazando las doce tribus y formando nacionalidad, imponiéndoles con su poder y el influjo sacerdotal una unidad política de que hasta entonces carecían, y á que se opuso siempre la tradicional teocracia, dándoles á la vez autonomía, que antes no quisieron tener, requerida por el tiempo y la situación del suelo en que se habían establecido. Y á medida que el nuevo reino adquiría solidez y estable poderío; que extendía su fama bélica entre los pueblos vencidos y se captaba nombre de fuerte en los poderosos reinos, que organizaba ejércitos, luchaba con glorioso éxito con los rebeldes inquietos convirtiéndoles en tributarios; entraba en pactos y alianzas con los que llamó paganos y en relaciones diplomáticas con unos y otros soberanos; y cuando por obra de un gobierno fuerte dió privilegio á una tribu, sentando en ella su trono y creando en su beneficio activa centralización, nacieron nuevos elementos y hubo mejores auspicios para que arraigara el arte, nacional ó importado, en suelo favorecido.

Saúl y David, que trocaron el cayado por la espada y el pellico del pastor por el cetro y la corona de monarcas advenedizos, ungidos por voluntad del Señor, y Salomón, que se conquistó fama de sabio, fueron los tres soberanos que dieron unidad al reino y elementos de cultura y arte. Hijos de aquel pueblo que sacó sus héroes de las clases ínfimas, que hacía de pastores y operarios, profetas, reyes, políticos, conquistadores y grandes poetas, fueron los que allanaron el camino al período monumental del pueblo judío. Monarcas con todos los defectos y cualidades de los hombres de su raza, á su tenacidad y pasiones vehementes se debieron sin duda las obras históricas que en su pueblo se admiraron. El arte que entonces brilló no fué fruto de un esfuerzo popular ó nacional, ni cualidad de una raza, sino de influencia histórica y de voluntad de dos monarcas. El pueblo de Israel no aspiró antes ni pidió aquel esplendor de sus reinados y gloria de sus reyes, aunque aplaudía y admiraba las suntuosísimas obras. Saúl, hombre de genio violento, primer rey de los hebreos, ungido casi sin esperarlo cuando Israel luchaba aún por fundar un reino y la monarquía con las viejas usanzas y con el espíritu estrecho é inmutable de la teocracia, preparó el terreno para la cultura y el arte nuevos. David, que aún batía á los filisteos, señor con costumbres de soldado; de temple varonil, enérgico, algo rudo, que dominó á su pueblo; alma vehemente y apasionada, espíritu inquieto y osado, rodeado de súbditos turbulentos; activo y grande organizador religioso y político desde que realizó la unidad del Estado, con la cooperación de mercenarios extranjeros, filisteos y carios; corazón de fuego á la par que gran poeta, delicado y sentimental; el admirable cantor de los *Salmos*, modelo de brillantes conceptos y de majestuosa y sublime grandeza; que unía á su potente vuelo lírico, á su vuelo ideal, el apego á lo confortable y fastuoso, fué el preparador del arte de aquel ciclo histórico, el de mayor esplendor que tuvo el pueblo judío. Salomón, el rey sabio de los semitas, el rey de paz, de la más durable paz que vió Judá, el que por los goces de la paz trocó

las artes de la guerra, fué quien realizó el ideal preparado por David. En su alma serena é impresionable, anhelante de belleza; en su soberbia inteligencia y su activa imaginación, cabían todos los deseos, todas las aspiraciones de los soberanos de Oriente. Relacionado con el Egipto por su enlace con la hija de un Faraón, con Fenicia por tratados de su padre con el famoso rey de Tiro, con toda el Asia central por su saber y diplomacia, tuvo en sus amistades medios para superar á muchos en elementos con que ostentar su magnificencia. Vivió enamorado de la naturaleza *desde el cedro hasta el hisopo*, y apegado á su vida por los encantos terrenos, á su aliciente mundanal por la belleza de mil mujeres, las más hermosas de Oriente y de más varios encantos, egipcias, mohabitas, cananeas, fenicias; obsequiado por algunas de las más nombradas princesas de Arabia, como la reina de Saba, con quien departía en sus ocios sobre asuntos trascendentales; era, en una palabra, por su fortuna, un príncipe preparado para convertirse en Mecenas de autores de obras de arte y de artífices importantes, productores de labor plástica. La paz de que había logrado disfrutar le permitió sostener con esplendidez casi pagana un harén y un alcázar como en los más grandes pueblos, y dar rápidamente á su país florecimiento y riqueza, lujo ostensible y aparatoso, comercio é industria abundantísimos, bienestar interior y actividad artística como no se habían visto antes ni se encontraron después entre los reyes judíos. Había, en fin, realizado con condiciones internas y exterior apariencia el más grande de los reinados, en que un pueblo de su raza pudo cultivar el arte. Con un supremo y largo esfuerzo logró el eximio autor del *Cantar de los Cantares* y del *Libro de los Proverbios* ver á Israel rebosando en esplendor monumental. Al influjo de ese esplendor y de grandiosos trabajos se había logrado también crear atmósfera de arte, impresionando al pueblo y aficionándole á él por sus productos; popularizándolo y dándolo para el porvenir con interés y aliciente público; echar semillas fructíferas para que brotaran artistas y se fundaran escuelas ó agrupaciones nuevas con sello de localidad; crear un arte político de tendencia internacional á la par que religioso, civil y á la vez social, que caracterizara á sus autores; y en otros órdenes de ideas, se había logrado dar al hebreo aspiraciones grandes y sentimientos de amor patrio, deseos de constante paz, de vivir rico y tranquilo, con poderosos soberanos que, llegado el caso, humillaran á cien reyes y les hicieran tributarios, extendiendo sus dominios de uno á otro mar: aspiraciones nuevas que no había tenido hasta entonces aquel pueblo elegido. En realizar sus ilusiones había pasado Salomón treinta años de su reinado, con energía inquebrantable, fe y constancia viriles; y ante el aspecto de su grandeza y los prodigios de su poder, cambiada Jerusalén en corte con inusitado aparato, y humanizado su pueblo, transfigurado y altivo, con la aureola que le rodeaba debió sentir orgullo el rey filósofo, por más que en sus días postreros, perdido el vigor juvenil, lleno el ánimo de incertidumbres, de desencantos y hastío, en un arranque melancólico exclamara con extrema tristeza: «¡Sólo hay ilusión bajo el cielo, todo en el mundo es vanidad!...»

La obra de Salomón fué preparada por David en lo mejor de su reinado; este monarca reunió cantidades fabulosas, de oro, plata, cobre y hierro, tomadas en saqueos de poblaciones y procedentes de soberanos desposeídos de sus tesoros y joyas; añadió á ellas otras cuantiosas sumas, fruto de economías y de dádivas voluntarias hechas por sus súbditos israelitas y por pueblos tributarios: más de doce mil millones de francos, dice un autor moderno, pudo reunir el rey poeta (1). Durante cuarenta años acumuló David tan inmenso tesoro, pensando en las profetizadas empresas que debía encargar á su hijo. Pero mientras llegaba el día afortunado en que cupiera dar comienzo á la prodigiosa tarea que tocaba á Salomón, embelleció Jerusalén, antes simple villorrio, adonde trasladó su corte, y construyó para sí un palacio, digna morada de un rey. David había dicho á Nathán: «Vivo en una casa de cedro y el Arca del Señor está en una tienda de pieles,» pensando con razón que eran ruines albergues para tan altos moradores. Tocaba á Salomón dar alcázar soberano al Arca del Señor, y comenzó David la preparación de los

(1) En este cálculo entran once mil millones y medio de distintas procedencias, doscientos cuarenta millones de economía real, y trescientos noventa y dos y medio de donativos del pueblo, cantidades que bien calculadas resultan mayores.

que construyó su hijo. Hiram, de Tiro, mandó obreros, artífices y artistas en gran número, y abundantísimo cedro para comenzar los trabajos preparados por el monarca: con él construyeron su palacio. El oro y la plata abundaban como las piedras en la soberana Jerusalén, y los Estados que subyugó á su dominio ocupaban en aquel tiempo el país intermedio del Egipto hasta el Éufrates. La nueva corte de los judíos se extendía entre valles, en una montuosa y vasta área, empinada y dominante, cual si rigiera desde allí *á todos los reyes de la tierra y á todos los pueblos del mundo* (*Salmos*, cap. XXXIII, v. 14, y cap. XXXIX, vers. 27). Los valles del Cedrón ó de Josaphat y de Hinnón, al Oeste y Mediodía, y el de Tiropeón, que la divide, formaron sus antiguos límites en el período salomónico entre Getsemaní y Sión. La ciudad de David estaba mucho más reducida entre Tiropeón y Cedrón y en la sola colina de Sión: en este monte descollaba el palacio de David.

Con la cooperación de Hiram, de Tiro, construyó después Salomón el primer templo de Jerusalén, consagrado á Jehová, por los años 1011 ó 1013 antes de la era vulgar, según autores, ó mejor, por los años 1007 á 1005, después de haber puesto los cimientos en el año 1011.

Siete años duró la famosa obra del templo, en que se emplearon gran parte de los tesoros acumulados por David. En ella se ocuparon 153.600 extranjeros establecidos en el reino, y que adoraban al *Dios verdadero;* 80.000 obreros egipcios, enviados por su faraón, y 30.000 israelitas, todos ellos vigilados ó dirigidos por 3.600 inspectores; 80.000 canteros y 70.000 acarreadores y peones, según indicaciones de Eusebio, copiadas de Eupolemo, cooperaban al trabajo: 343.600 hombres asalariados, según cálculo prudencial, tuvo ocupados Salomón durante esos siete años, quedando más tarde trabajando en otras grandes obras de embellecimiento público. Al terminar su trabajo recibió cada operario 200 ciclos de oro (unas 200 pesetas) y por salario y recompensa la fabulosa suma de 6.000 millones de nuestra moneda, aparte de la entrega en especie con que se recompensó á los sidonios. La carta en que Salomón pactaba con el rey Hiram los emolumentos de sus súbditos que trabajaron en el templo, da breves pero curiosos detalles, y la contestación del fenicio al soberano israelita está llena de noticias no menos interesantes. Cuenta el historiador Josefo que ambos documentos auténticos se custodiaban en los archivos de Tiro á principios de nuestra era. La madera cortada en el Líbano bajaba por el mar desde Joppe hasta llegar á su destino, y el pórfido y el mármol en grandes piezas (de 8 á 10 codos) procedían de señaladas canteras: cortaban uno y otro egipcios y fenicios.

Tenía el templo tres recintos paralelos llamados de los gentiles, de los israelitas y de los levitas ó sacerdotes. En uno de ellos había un vasto pórtico, donde se reunían mercaderes é industriales, como en un centro de negocios. El mayor de los recintos tenía 800 metros de circuito. El verdadero templo era de 90 pies de largo por 30 de ancho y 45 de altura: estaba en el interior de las tres áreas; once puertas daban acceso á él. La distribución interior del edificio fué la misma del Tabernáculo, con diferentes medidas; tenían dobles dimensiones: el Santo 90 pies de fondo ó profundidad por 30 de ancho y alto, y el Santo de los Santos formaba un cubo de 30 pies. Estaba el santuario cubierto de láminas de oro fijadas con clavos del mismo metal, las paredes interiores ornadas, y las exteriores, al parecer, con molduras y relieves, querubines, palmas y decoración pintada de muchísimo efecto. Al verla pudiera recordarse sin duda mucho de las cenefas y formas ornamentales asiáticas, indicadas en anteriores capítulos y con resumen en Asiria y Persia (págs. 63, 85 y siguientes). La obra magnífica adquirió renombre de la más suntuosa de Asia, de una de las siete maravillas, durante 400 años, hasta que fué destruída por Nabucodonosor, déspota de Babilonia, á los 423 años después de edificada. El maestro Hiram, de Tiro, á quien otro Hiram, su soberano, envió á Salomón como descendiente de un fenicio y de una hija de Dan, fué el que la llevó á cabo y dirigió la construcción y toda la labor preciosa, trabajando el oro, la plata, el cobre y el hierro, el mármol, la madera, la púrpura y el jacinto, el lino y la escarlata, grabando toda clase de figuras é inventando con arte é ingenio cuanto fué necesario para toda clase de ornatos.

Frente á la nave del templo se erigieron en el vestíbulo dos columnas de bronce (tal vez dos pilares á la manera fenicia), llamadas *Iakim* (dará firmeza) y *Booz* (posee fuerza) (fig. 147), las cuales tenían 27 pies de altura y 7 los capiteles. Tenían éstos 200 granadas esculpidas dispuestas en dos filas, y en torno de la esbelta pieza se entrelazaban con arte variedad de cadenas como guirnaldas de flores decorativas (fig. 139). A los lados diez vasos de metal pulido servían para lavar los holocaustos. El *mar de bronce*, sobre doce toros de escultura (fig. 143), y el ancho altar de los holocaustos precedían también al edificio. En el interior del Santo había diez mesas con candelabros, la mesa de los panes sin levadura y el ara del incienso, como se dijo del Tabernáculo; detrás, en el Santo de los Santos, el candelabro de siete brazos (?), y velada por una cortina que dividía el recinto, el Arca sagrada, santo paladión judío, con los simbólicos querubines. Por unas escaleras laterales situadas á derecha é izquierda de un vestíbulo se subía á la parte superior del edificio, de tres pisos superpuestos con numerosas galerías, que formaban el tesoro del templo. En sus dependencias se guardaron en tiempo de Salomón 690.000 vasos de coste y preciosos metales, número fabuloso, mentados por Flavio Josefo y otros autores judíos y latinos. Agrupándolos según las citas de los escritores antiguos, dan en el libro de un autor (J. Clement) estos números que asombran:

20.000 vasos de oro.
40.000 vasos de plata.
80.000 copas de oro.
80.000 platos de oro para la flor de harina, que se humedecía en el altar.
160.000 platos de plata.
60.000 tazas de oro para mezclar harina con aceite.
120.000 tazas de plata.
20.000 jarrones ó *hins* de oro.
40.000 jarrones de plata.
20.000 incensarios de oro para ofrecer y quemar perfumes.
50.000 incensarios de oro para llevar fuego del altar de los holocaustos al del santuario.

Aparte de tantas valiosas joyas tenía el templo aquellas piezas de oro y bronce de inestimable valor y arte que constituían su ornamento más visible y su mueblaje fijo, cuyo mérito y trabajo han servido de estímulo á numerosos artistas é historiadores modernos para intentar reconstruirlas ó proyectarlas gráficamente á tenor de los textos bíblicos. El *mar de bronce*, de que damos dos dibujos (figs. 143 y 144), era una bellísima taza de cobre ó concha de fundición (según el *Libro de los Reyes)*, toda redonda, de diez codos de diámetro de un borde al otro: tenía cinco codos de profundidad, y un cordón ó moldura de treinta codos ceñía toda su circunferencia. Más abajo del borde corría una obra de talla por cada diez codos, la cual rodeaba la concha; los dos órdenes de estas molduras acanaladas eran también de fundición. El mar ó concha estaba sobre doce bueyes, de los cuales tres miraban al Septentrión, tres al Occidente, tres al Mediodía y tres al Oriente, quedando la mitad posterior del cuerpo de los bueyes enteramente oculta hacia la parte de adentro. Tenía este baño un palmo de grueso: su borde era semejante al de una copa y á la hoja de una azucena abierta: cabían en él dos mil batos *(Reyes*, cap. VIII, vers. 23 á 26) (1). Nuestros dibujos se ajustan á esta histórica descripción, pero como obra de fantasía difieren uno de otro. El de la fig. 143 parece estar más acorde con las tendencias egipcias ó egipcio-fenicias que predominaron entre los hebreos hasta la época de la división del reino en los de Judá é Israel, y sobre todo hasta la época de la dominación asiro-babilónica. El otro dibujo es puramente asirio en la forma y en su ornamentación, y sobre todo en las figuras de los toros, copiadas de varios relieves de

(1) Según otro texto de la Biblia *(Paralipómenos*, cap. IV, vers. 5), cabían en el mar de bronce mucho más de 3.750 arrobas de agua, según comentario de la Biblia (400 hectólitros dice otro libro).

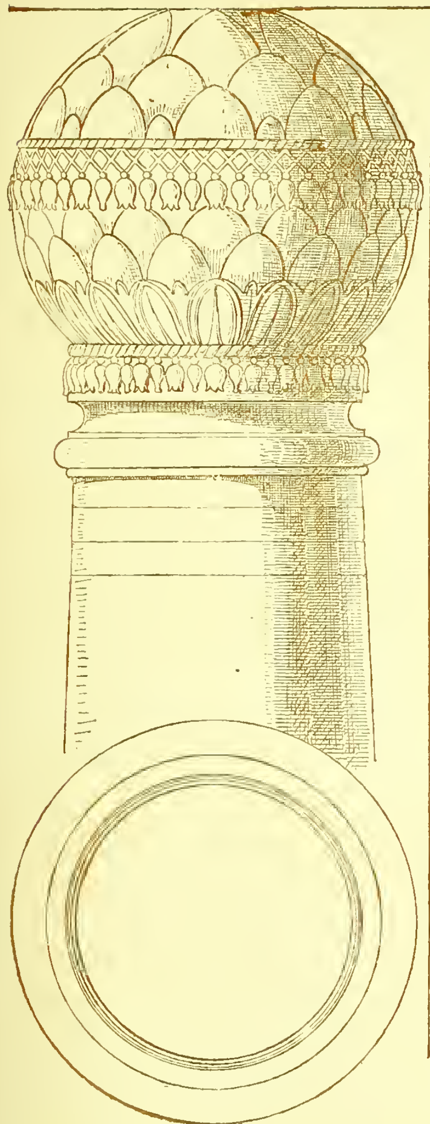


Fig. 147. - Reconstrucción de uno de los pilares del templo de Salomón

Nínive, y muy semejantes á los asiro-chipriotas de que se hizo mención anteriormente (fig. 108). El primero es obra de un arquitecto que tiene magistral penetración para conocer los caracteres de las artes del antiguo Oriente. El agua figura manando de esta gigantesca taza por un solo caño, no de la boca de los doce toros, como dijo un comentador de la Biblia; los grupos de cuadrúpedos de tres en tres están también dispuestos con tino, según recta interpretación de los versículos antes copiados.

Fundiéronse á la vez para el uso y ritos del templo diez basas de bronce, cada una de las cuales tenía cuatro codos de largo, cuatro de ancho y tres de alto. Así las describe la Biblia: todas las labores de las basas eran obra entretallada con molduras entre las junturas; entre guirnaldas y festones se veían leones, bueyes y querubines, y asimismo sobre las junturas; debajo de los leones y bueyes colgaban coyundas de bronce. Cada basa se sostenía sobre cuatro ruedas con ejes de bronce, y á las cuatro esquinas debajo del baño había cuatro espaldillas ó zocalillos de fundición uno enfrente de otro. En el remate de la basa había por dentro una concavidad donde encajaba la pila del baño, y lo que se descubría por fuera en espacio de un codo era perfectamente redondo; la boca entera tenía codo y medio. Las cuatro ruedas puestas debajo de los cuatro ángulos de la basa se correspondían una á otra y tenían codo y medio de alto, y ejes y rayos, llantas y cubos todo de fundición, estando los zocalillos fundidos en un molde y unidos á la misma basa. En lo alto de ésta había un cerco redondo de medio codo hecho de tal manera que pudiese asentar encima la concha; tenía molduras y varias labores de relieve todo de una pieza, y en los costados, que también eran de bronce, había esculpidos querubines, leones y palmas, con tal arte, que no parecían esculpidos, sino sobrepuestos alrededor, y tan al vivo como un hombre que está en pie (libro III, *Reyes*, cap. VII, vers. 27 á 37). Fundiéronse las diez conchas ó baños de cuatro codos, en cada una de las cuales cabían cuarenta batos de agua; sentáronse éstas en sus correspondientes basas y colocáronse cinco á mano derecha del templo y cinco á la izquierda, y la concha ó mar á la derecha, entre Oriente y Mediodía (*Reyes*, cap. VII, vers. 38 y 39).

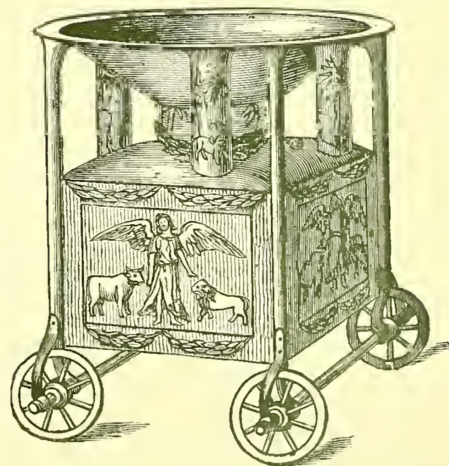


Fig. 148. - *El mar de bronce* (reconstrucción fundada en otra interpretación del texto bíblico)

Tan detallada descripción presta campo á la imaginación y al arte restitución de conceptos y formas desaparecidas. Las reproducciones ideales que de tales objetos se han hecho son muchas, y las tres que se estampan en este capítulo explican y aclaran el texto bíblico (figuras 146, 148 y 149), si bien con diferentes interpretaciones, según la inteligencia de sus autores. Algunas, como la dada por Perrot en su *Historia del Arte* (1), son de majestuoso corte monumental y rica ornamentación, inspirada principalmente en obras decorativas egipcias; pero aunque revelan mucho conocimiento del arte antiguo y notable buen gusto, campea la imaginación con exceso en esas hipótesis de reconstrucción: son además de tendencias y gusto excesivamente modernos.

(1) Perrot y Chipiez: *Histoire de l'Art dans l'antiquité*, tomo IV, pág. 331 (dibujo y proyecto original de Mangeant).

Más ajustada al texto, aunque con impresión poco egipcia, parece la concepción de Ritgen (fig. 146); interpretación hábil y atinada, fruto de perspicaz y paciente reflexión. Está dividida en tres partes ó cuerpos horizontalmente considerada: las ruedas y ejes, el bastidor central y verdadera base, *A*, y el bastidor de sostenimiento, *B*. El primer bastidor tiene tres travesaños horizontales de asiento, *a* y *g*, por cara, y cuatro postes ó montantes verticales, *b*, que encajan en los precedentes; pezuñas de león á la manera de las que ornaron los pies de trono egipcios, asirios y persas, dan carácter y apoyo á la construcción. Una traviesa, *h*, rodea y fija la copa de metal, que descansa sobre cuatro pezuñas de toro, *f*, sujeta y traba á otro travesaño más estrecho, *g*. La taza es monumental y ornada, imitación de la fig. 144. Leones, grifos, toros, rosetas y plantas ornamentales asiáticas decoran el bastidor inferior con exceso de imitación asiria. En las ruedas bien situadas hay la misma tendencia con la reproducción de la piña simbólica de las divinidades mesopotámicas. que sirve aquí de pieza de enlace á los bastidores, postes, traviesas y ruedas. Parecido á este proyecto es el de Bernardo Stade, que conserva los tres cuerpos y los dos bastidores, *A* y *B* (fig. 149); los mismos montantes y traviesas, *a*, *b*, *c*, *e*, en el cuerpo central, pero suprimiendo las manos de león. El cuerpo superior tiene postes inclinados, *f*, en vez de pezuñas de toro y dos traviesas lisas, *g*, *h*, apoyadas en el bastidor que descansa en las cuatro ruedas. La piña, *d*, que va de éstas á las traviesas y postes, está también modificada. La ornamentación es la misma en parte, pero la taza y el bastidor en que se apoya forman piezas enteramente distintas, de sencillez exagerada que se desliga del conjunto y se ajusta poco á las indicaciones bíblicas. En cuanto al diminuto proyecto (fig. 148) que añadimos á los anteriores, tiene sólo la importancia de una hipótesis de forma y concepto diferentes.

Méntanse en el libro ó en los libros *de los Reyes* (III, cap. VII, vers. 41) los calderos, cuencos y calderillas que hizo Hiram para el templo del Señor, con la indicación expresa de que todo se labró por mandato de Salomón y á semejanza, sin duda, de los muchísimos vasos egipcios, asirios, fenicios, etruscos y otros orientales que conservan diversos museos (fig. 150).

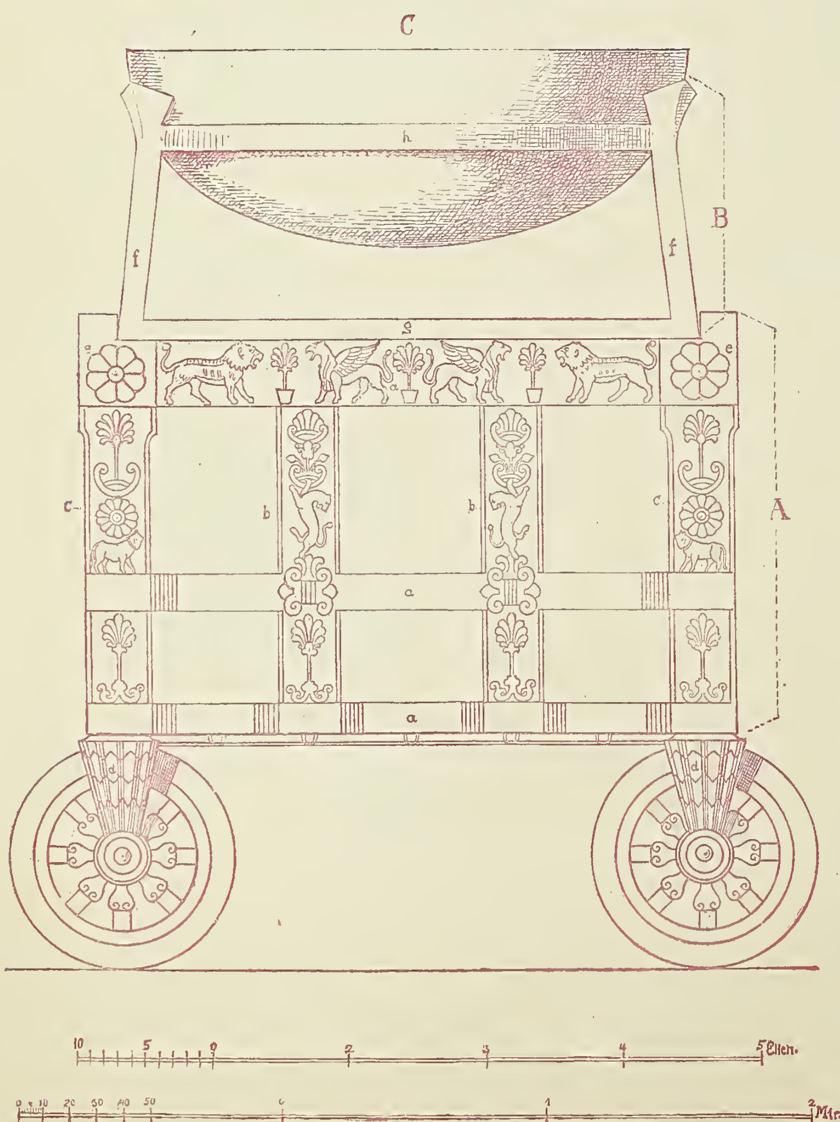


Fig. 149. – Basa ó pie de fuente, según la reconstrucción dada por Bernardo Stade

No uno sino diez candelabros se hicieron para el Santo de los Santos, «todos de oro acendrado con flores de lis (?), lámparas ó mecheros y despabiladeras.» Debieron ser de siete brazos y seis mecheros, á semejanza del que se llamó del Tabernáculo, y estar en diez mesas en el área del Santo. Las mesas estuvieron cubiertas de láminas de oro, como otras piezas del mobiliario. De suponer es que se hiciera un grandioso luminar para el interior del Santo, á no ser que se empleara aquí el que se fundió en el desierto. Pero de que había otro soberbio candelabro delante del arca no cabe duda, pues era un objeto indispensable para la reservada y oscura celda y un símbolo tradicional, que se reprodujo por copia hasta en la época de

Tito y se halla esculpido en varios relieves judíos de Tabarieh y Gaza: reproducciones todas de épocas muy distintas. Lo que debió ser diferente en éstas fué la forma de los candelabros, pues los relieves descubiertos tienen capitales modificaciones, ora se represente sólo la magnífica lumbrera, ora rodeada á veces de una corona, honroso distintivo de su importancia.

La mesa para los panes sin levadura y otras diez de igual empleo, se indican en diferentes textos y por autores modernos, como de uso religioso en las ceremonias del santuario. Créese que tenían todas construcción parecida á las que se ven representadas en los antiquísimos relieves del Egipto faraónico, donde figuran para contener ofrendas, como en el templo de Salomón. La que se halla reproducida en el arco de Tito, aunque de época greco-romana, puede dar alguna idea de la forma de este objeto del culto judío. Su sencillez es extrema y el arte tuvo en ella mucha menor importancia que en los otros objetos ya descritos.

Pieza monumental debía ser el altar de los holocaustos, que ocupaba una extensa área cuadrangular de veinte codos de ancho y profundidad por diez de altura ante el pórtico ó entrada del templo (*Crónicas*, lib. II, cap. IV, vers. 1). En su centro y parte superior tenía la espaciosa ara cuerpos y espacios superpuestos formando varios pisos. Ascendíase al ara por sucesivas plataformas escalonadas que debían darle impresión más grandiosa. No tenía gradería ni escalinata, por estar expresamente prohibido en los sagrados textos. La imaginación concibe esta parte decorativa como preparando la impresión sorprendente del edificio, y cortando sus líneas con resaltos y formas salientes para dar á un tiempo variedad severa y magnificencia á imponente perspectiva. Todas las restauraciones hipotéticas que se han hecho están basadas en la superposición de cuerpos geométricos salientes y entrantes, á la manera egipcia, asiria y persa, teniendo algunas cierto trasunto de imitación inspirada en las escalinatas de Persépolis (págs. 75 á 80). El ornato, la imaginería simbólica y la policromía contribuirían sin duda al realce de aquel escenográfico altar, en que la piedra ó el ladrillo debieron formar la masa y cimiento interior, la madera el enlace de construcción y el bronce en láminas la cubierta y realce externo y superficiales decorativos (*Reyes*, lib. I, cap. VIII, vers. 64; *Crónicas*, lib. II, cap. VII, vers. 7).

Guardábase en el Santo de los Santos el arca con las reliquias de Israel y sus antiguos querubines, ocupando el centro del espacio, cerrado por un magnífico tapiz, cortina ó velo recamado de ornatos y querubines bordados. La antigua venera que tantos triunfos proporcionó á su pueblo; que tanto pavor infundía en los enemigos hasta cuando la arrancaban á sus adoradores; que cruzó los campos de batalla como señal de guerra y de exterminio, y reposaba en su santuario como signo de paz, de esperanza y de fortuna; la que hizo caer con estrépito los muros de Jericó, ocupaba el sitio santo por excelencia, y más reservado lugar del templo. Para realzar su majestad mandó hacer Salomón dos querubines de gran tamaño (15 pies de altura) que puestos de pie, bajando una de sus alas y dirigiendo otra hacia el cielo, llenaban la celda erguidos hasta el techo, y cobijaban el cofre santo y sus varas con majestad y misterio. Debieron ser tales figuras, símbolos parecidos á los primitivos del arca, de concepción egipcia, y ocupar con sus alas el reservado camarín por todo lo ancho de sus paredes, sirviendo como de fondo y dosel al suspendido relicario. La colocación de las dos grandes figuras simbólicas y la manera diversa con que extendían sus dos alas, deja fuera de duda que debían ser diferentes de los *Kerub* ó toros alados de los palacios de Nínive. Eran obra de escultura, es decir, de madera, chapeada de láminas de oro.

Debe dedicarse recuerdo aparte á las puertas de madera de olivo cubiertas de oro con querubines y palmas de alto relieve é imaginería á dos filas que cerraban la entrada del templo y las dos puertas de bronce, las cuales nos traen naturalmente á la memoria las famosas puertas asirias de Balawat, con profusas esculturas y relieves. Méntase asimismo con elogio el hermoso embaldosado de mosaicos de mármol del interior del santuario, interpolado con piezas de ciprés, con placas de oro que le hacían más regio, y los otros mosaicos hechos con cubos negros, blancos y rojos, que formaban el decorado de los

suelos en los pórticos y recintos exteriores y hasta públicos del edificio. Ciertos autores los consideran parecidos á los que se hallaron en Kuyundjik, ó á los que un orientalista francés, M. de Saulcy, encontró en la plataforma del monte Moriah. Y por último, es digno de mención especial el velo del santuario, tejido de fino lino, dos veces teñido de jacinto, púrpura y escarlata, á que daban realce querubines y palmas bordados con arte y gusto brillante á la manera egipcia ó fenicia. Los tapices y los paños y ropas del templo formarían sin duda interesante parte al describirse las obras de pintura y escultura que lo adornaban, si tuviéramos de ellos algunas aunque vagas noticias. Y así también la formaran los vidriados y azulejos que aplicaba la arquitectura como decoración pintada y luminosa, y de la que formó quizás parte más de un mosaico del templo.

Todos los objetos descritos é indicados representan trabajo plástico, escultural y pictórico del pueblo hebreo, en que la imaginería imitativa tenía una parte muy principal. En unos se produjeron, contra toda prescripción religiosa, figuras que según los mismos textos bíblicos, parecían vivientes; en otros, cenefas y franjas decorativas, en que el ornato y la figura se enlazaban formando *arabescos*. Con los primeros se agrupan los querubines de diferentes épocas, de Moisés y de Salomón, los toros del mar de bronce y las representaciones de fragmentos en alto relieve. Con los otros el sinnúmero de hojas, flores y símbolos más ó menos reales, que ya en madera, ya en metal, se labraron de talla en paredes, muebles y vasos sagrados. Cuanto se hizo con estas dos formas plásticas entra de lleno en la historia de la escultura. Su trabajo pertenecía á dos géneros dominantes en Oriente, la estatuaria y el relieve, y sus procedimientos continuaron, mejorando sin duda los de toréutica, fundición, grabado é industrias metálicas, de que se hizo mención al hablar del período mosaico. Ignórase, empero, el grado de adelanto artístico á que llegaron los autores en la época floreciente. A la pintura pertenecen no sólo la policromía, sino las incrustaciones y los trabajos con varios metales yuxtapuestos; la fabricación de alfombras, toldos y tapices, bordados de cortinas y velos con sedas de varios colores, y la tintorería, platería, joyería, etc.

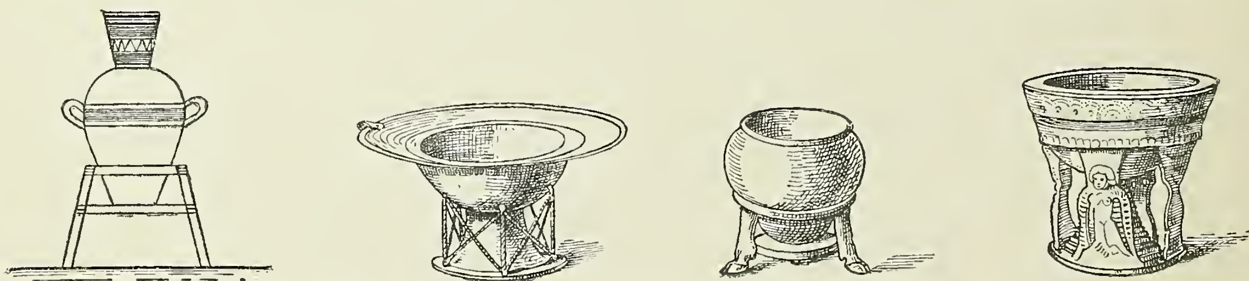


Fig. 150. – Anfora y vasos de sacrificio de varios pueblos que pueden dar idea de lo que fueron los vasos religiosos de los hebreos

Es indudable que la escultura debió labrar capiteles y otras partes arquitectónicas como en los demás países y cual sucedió después con sarcófagos y sepulturas; como hizo con los dos pilares que precedían al templo, y no es menos cierto que la pintura y la policromía contribuyeron á la combinación de fajas cerámicas, ó de vidriados parecidos á los ya indicados, como adornos de suelos, y á los que en Babilonia, Asiria y Persia produjeron relieves en barro cocido cubiertos de barnices; prueba todo de la existencia del arte plástico, con abundante producción en la época de los Reyes, y sobre todo, durante la construcción del templo y el período subsiguiente. La Biblia menciona varias veces la existencia de crecido número de artífices, artistas y hombres peritos, que proyectaron el magnífico edificio y sus obras decorativas, valorándolas antes de hacerlas, y no puede ponerse en tela de juicio que los que hicieron una de las siete maravillas del mundo antiguo debían ser maestros algo notables. No cabe duda tampoco, por último, teniendo por testimonio el templo de Jehová, que existía en Jerusalén por entonces escuela ó escuelas de artistas extranjeros y judíos, que llevaron á cabo la imponente obra con completa unidad de miras, habilidad y grandeza. ¿Eran extranjeros, ó eran del país la mayoría de los que cooperaron á los trabajos? Y entre los naturales, ¿los había muy importantes? Como los textos no los nombran,

quedan en pie las dudas, por más que sea de creer que al influjo de los maestros extranjeros se formaran artistas de nota, y que enviaran David y Salomón á Hiram (Abí) de Tiro hombres notables judíos.

Al calor del espíritu reinante y de la actividad constructora edificó Salomón un palacio cuando ya estaba muy adelantado el templo; palacio que se enlazaba por un puente con éste, y en cuya obra empleó trece años, con la cooperación de los artífices y operarios antes mencionados. Llamóse á este palacio la *Casa del bosque del monte Líbano*, por el mucho cedro que debió entrar en él como material de construcción y adorno. David, su padre, moró también en otro palacio de cedro; pero debía ser éste casi por completo de madera, al paso que en el de Salomón se cubrió de cedro los otros materiales é hizo sólo de cedro las columnatas, techos, pisos altos y el mueblaje. Era un palacio de piedra lleno de ornatos y relieves, de pinturas y placas metálicas, y sus esbeltos pilares y techos lo estaban de otras láminas preciosas. La extensión del palacio era de 150 pies de fondo (100 codos) por 75 de anchura (50 codos) y 45 codos de elevación.

Estaba basado en una ancha y alta plataforma de piedra, que le daba el aspecto escenográfico de los alcázares asirios y persas; ocupaba una extensa área cuadrangular ú oblonga, con un vasto patio central, espaciosa sala de juicio frente al palacio; habitaciones, patios y jardines al fondo; con otro palacio, el *de la Hija del Faraón*, á uno de los lados y con escalinatas y plataformas en todas las entradas. Para establecer completa semejanza con los alcázares del Asia central, puede considerarse cercado el edificio de murallas y á uno de los extemos de la Ciudad Santa. La disposición y forma de las partes varias y el conjunto del edificio hacen presumir que estuvieron cubiertas sus puertas y paredes, escalinatas y columnas, de abundantísima ornamentación y de diferentes cuadros plásticos y polícromos.

Los más importantes de estos cuadros son los que mencionó Flavio Josefo, que representaban diversidad de árboles y toda clase de plantas (1), modeladas y cinceladas con tanto arte, delicadeza y soltura, que parecían vivas y lozanas. Estos relieves debieron estar bajo grandes tapices, como en Nínive, y desde la línea superior de los tapices al techo debía haber pinturas en la pared y franjas de azulejos coloridos y vidriados; y quizás en lo exterior, placas de cerámica esculturadas como las que se hallan en Asiria, Babilonia y Persia. Modernos historiadores de la arquitectura han asegurado, siguiendo la huella de otro antiguo, que los relieves del palacio de Salomón formaban como registros en tres filas á la manera que en el palacio de Khorsabad. Importante era también, como obra plástica imaginera, el trono de Salomón, que gozó duradera fama y fué imitado en el Oriente antiguo hasta moderna fecha. Era de marfil con incrustaciones de oro, verdadera obra *criselefantina* por lo que nos cuenta Josefo, con espaldar redondo y en forma de tribuna, á que se subía por seis gradas, en cuyos extremos había doce leones, dos por cada escalón. Otros dos leones, también colocados bilateralmente, descollaban á los dos lados del trono y junto á los brazos que embellecían el regio sitial. Éste descansaba en el lomo de un becerro que volvía la cabeza y la vista atrás, y el suntuoso mueble parecía imitación de las sillas y tronos con figuras que están representadas en los monumentos egipcios. Flavio Josefo confirma lo que dice la Biblia (*Crónica*, lib. II, cap. XX, vers. 17 á 19) y añade que todas las partes del trono estaban enlazadas unas con otras, recordando de paso que con sus representaciones de cuadrúpedos quebrantó el monarca las prescripciones constantes de la antigua ley judía.

Pendían de las columnas del regio alcázar, en la sala de justicia, seiscientos magníficos escudos cubiertos de láminas de oro, que debían poseer ornamentación repujada ó trabajada á martillo, grabada ó cincelada, y doscientas picas de oro. Pesaban los escudos, por mitad, trescientos ciclos unos, y otros seiscientos, y ornaban la gran sala de la casa del bosque del Líbano. Había en ella además dos magníficas

(1) Parece existir relación entre los conceptos que dieron origen á estas reproducciones y algunas comparaciones imaginativas de los *Proverbios*, por las condiciones simbólicas que existen entre unos y otros. Con estas ideas han relacionado sabios orientales los *bestiarios* de la Edad media europea y la imaginería que de ellos salió.

vajillas de oro finísimo, que servían para la mesa privada del rey y para la mesa de los banquetes. Es de creer que estas vajillas no eran sólo bruñidas, sino labradas y con ornato, como las que con diferentes materias hacían todos los demás pueblos. También es digna de recuerdo como trabajo escultórico la cama de Salomón, de que habla uno de los *Cantares*, hecha de cedro, con columnas de plata y dosel, con almohadón y reclinador de oro (1) y con imaginería labrada, esculpida ó repujada; ¡hermosa cama debió de ser, y muy artística, cuando se hizo de ella tan particular mención!


Fig. 151. - Tributo de Jehú (bajo relieve del obelisco de Salmanasar)

Tantas preciosidades acumuladas durante dos reinados fueron de poca duración. La debilidad de los sucesores del rey filósofo y sus malquerencias y rencillas; la lucha entre los profetas y los monarcas; la división del reino en los de Judá é Israel, que debilitaron su fuerza; la envidia y codicia de los déspotas vecinos; los fanáticos odios á la religión de los hebreos, y la perenne lucha de éstos, originada por su veleidad creyente; todo contribuyó á que egipcios, asirios y babilonios buscaran continuas querellas á los sucesores del rey Sabio y á sus émulos, entraran con ellos en continua guerra, destruyeran sus monumentos y saquearan los palacios y el templo. Después de la muerte de Salomón, en tiempos de Roboam y subsiguientes, los faraones de la XXII dinastía egipcia llegaron hasta Jerusalén y saquearon parte de la casa de Dios y del palacio de cedro, llevándose, con otros suntuosos objetos, los seiscientos escudos de oro. Rasín de Siria y Phace, rey de Israel, sitian la Ciudad Santa (749 antes de Jesucristo) y Teglat-Phileser de Nínive la acorre y obliga á Akhaz, que la defiende, á entregarle número inmenso de preciosidades y todo el oro que era posible arrancar de la Casa del Señor. Senaquerib, despechado contra Ezequías, á la sazón tributario suyo, que adoraba á Jehová, despojó al judío de sus riquezas, á la ciudad de sus galas y al templo de sus preciosos adornos, llevándose con el botín hasta las láminas de oro que cubrían las ricas puertas del famoso santuario. Baladán de Babilonia y su hijo Berodah preparan á sus sucesores y á los asirios nuevas incursiones á Israel y á Judá; Manasés el Caldeo, y Asarhadón (672) y Nabucodonosor I (657) la invaden y continúan su despojo, que Nabucodonosor II termina, apoderándose de Jerusalén, saqueando sus últimas riquezas y convirtiendo en un montón de ruinas el envidiado templo y la joya más preciada de los sucesores de David. Tantas calamidades continuadas cayeron sin cesar durante trescientos años sobre la Ciudad Santa y acabaron con su esplendor, ocasionando aquella ruina anunciada por Isaías y que Jeremías lloró con tan dolorido acento junto á los muros de Sión.

La división del reino en los de Judá é Israel inició una tendencia decadente en la vida pública y religiosa, y por éstas en el arte. La falta de unidad definitiva en la organización política de los hebreos, las rivalidades de familias y de tribus, que Jerusalén estimuló con su hegemonía y su centralización, y la influencia y prestigio destruídos con la división, su fuerza desorganizada, dieron pie á la osadía de todos los pueblos vecinos y mataron de una vez, á la par de la nacionalidad, el arte. El predominio sucesivo del Egipto, Asiria y Persia, Grecia y Roma, que desde Roboam tuvo siempre de nuevo á los hebreos sujetos á servidumbre, quitaron al arte la unidad de miras que pudiera adquirir, la unidad de formas y la unidad de estilo, con la impresión viva y continua que las obras extranjeras producían en el espíritu

(1) No es posible que la almohada fuese de oro; es más natural pensar con Saulcy que era de oro el reclinador en forma de media luna en que se colocaba la almohada

enamoradizo de aquellos volubles semitas; impusieron al ingenio de éstos otra constante servidumbre, haciendo al arte también tributario del extranjero, como hicieron al pueblo su súbdito y tributario. La propensión á enamorarse de formas y arte de fuera, era hermana de la facilidad que tenían en variar de culto y adorar dioses y símbolos de creencias nuevas. En ningún período se sintió tanto esa veleidad de conceptos é ideales históricos como en la época que va de Roboam y Jeroboam al período de la cautividad; mas esa propensión llegó á convertirse en costumbre desde Zorobabel á Herodes. La historia de estas dos épocas, que formó una sola en la creencia y en el arte, está llena de períodos de idolatría, de príncipes y soberanos que adoraban divinidades extranjeras, y de fanatismo pagano; y los muchísimos simulacros adorados, fueron otras tantas obras plásticas de escultura de talla, imitativa ó simbólica. Seguíase en práctica idólatra á Salomón, quien después de construir un templo y altares á Jehová Sabaot, edificaba casas y altares á las divinidades extranjeras, á *Astarté* de Sidón, á *Kaumuns* de Moab, á *Melkum* de los hijos de Amón y á otros dioses, frente á Jerusalén, y á la derecha del monte de los Olivos, para complacer á las sidonias, moabitas, egipcias y demás mujeres de su palacio y de su harén, que practicaban cultos distintos y creían en dioses diversos. Sus contemporáneos imitaban al soberano (como la familia de Absalón), y sus sucesores contaminaron al pueblo con un fanatismo que creció luego de un modo asombroso. Los grandes y los ricos fueron los primeros en aceptar esos múltiples cultos, y la masa pobre é ignorante les seguía entre luchas y vacilaciones. Todo el país quedó en breve tiempo lleno de ídolos, los cuales eran causa de derramamiento de sangre cada vez que se daba orden para que desapareciesen: israelitas y judíos obraban en esta parte del mismo modo, y adoraban y apostataban por igual.



Fig. 152. – Tributo de Jehú (bajo relieve del obelisco de Salmanasar)

A imitación de los egipcios, estableció Jeroboam altares (altos lugares) para los carneros y becerros que fundía y fabricaba; Maakat y la familia del rey Asa hacían aras é imágenes pavorosas de Aserah (Astarté), y el mismo rey que las destruía, respetaba sus altares; Acab adoraba imágenes de Baal y Astarté, edificando templos al primero y creándoles profetas, pontífices y sacerdotes en el monte Carmelo, á la vez que proscribía el culto de Jehová; Atalía fundó una casa de Baal con ídolos, y en Jerusalén con ídolos y pontífices; Joad ya viejo cayó en las mismas supersticiones y labró imágenes y simbólicos *aserim;* Joakhaz estableció la adoración de Astarté en Samaria; Amasías, que venció á los edomitas, rindió acatamiento á los dioses de los vencidos; Akhaz, que construyó aras á la manera asiria y fenicia, que fundió también simulacros de Baal, sacrificó á los dioses de Aram, cerró el templo de Salomón y quemó seres humanos en los altares de divinidades sanguinarias. El influjo fenicio se convirtió en imposición y la idolatría más bárbara imperó entre los judíos. Oseas, hijo de Ela, la llevó á mayor extre-



Fig. 153. – Tributo de Jehú (bajo relieve del obelisco de Salmanasar)

mo inmolando jóvenes y niños en las crueles aras de Baalim. La deportación de las diez tribus por Salmanasar, rey de Asur, afligió al reino, ya hecho tributario (figs. 151 á 153), como castigo de la impiedad anunciado por los profetas. La monarquía de Manasés marca época entre la apostasía de Judá, pues no sólo hizo el rey nuevas imágenes de Astarté y sacrificó infelices criaturas á Baal, sino que erigió sus altares en el templo; se prosternó *ante todas las cohortes de espíritus del espacio;* estableció las adivinaciones por las serpientes; se entregó á la astrología y á la nigromancia, consultando las víboras y el tiempo, y dió plaza al ejercicio de las ciencias misteriosas con carácter religioso. Su sucesor Amón fué también su émulo por tal concepto, haciendo público el culto de tantos dioses extranjeros con las muchas representaciones y simulacros que producía la escultura.

Baal, Hamón y Astarté tenían hasta entonces templos y altares en Judá, Benjamín, Efraim y Manasés, en Simeón y Nephtalí, en Jerusalén y sus contornos, y en la nación entera. La estatuaria producía figuras esculpidas y fundidas de genios y divinidades; en la Ciudad Santa y sus alrededores, en todo Judá, se encendían piras y se quemaban inciensos á los ídolos de procedencia varia, especialmente fenicia, á Baal, al sol, á la luna, á los astros y á *todo el ejército de representaciones celestes.* En la entrada de Jerusalén hubo caballos y carros consagrados al astro de la luz; en los santuarios se aumentaban las víctimas consagradas al dios caldeo-fenicio, y á Molok se ofrecían sin cesar niños y jóvenes; se había sacado el Arca Santa del santuario desde Josías, relegándola á un sitio oculto del palacio de Salomón, y en el Santo de los Santos se adoraba á Astarté, para cuyas tiendas tejían toldos mujeres que prostituían la Casa del Señor. En el transcurso de quinientos años en que los reinos de Israel y Judá lucharon á la vez por Jehová y por la idolatría, existió un arte plástico en Palestina, que trabajó para el culto del Dios uno y de los dioses falsos, y que, á imitación del fenicio, produjo sinnúmero de estatuas y figuras de regia y popular adoración.

Después, en los tiempos más aciagos, Oseas, Amós, Isaías y Ezequiel, al pintarnos las desventuras de los hebreos tributarios, hablan de la constante producción de ídolos fabricados por los hombres del pueblo judío que quedaron en Palestina. La adoración del becerro de oro en Samaria y en Betel, entre los ídolos de oro; los altares con cuernos de forma pagana; las figuras de plata y oro de Judá, y de plata chapeada de oro á la manera de Caldea, vaciadas en moldes por artistas fundidores, cubiertas de oro por plateros, y con cadenillas del mismo metal soldadas para suspenderlas ó fijarlas; los ídolos de preciosa materia con cuerpo de madera, que reforzaba y cubrió el platero con láminas que se adelgazaban en el yunque y se fijaban con clavos para que quedaran sujetas; los simulacros de metal batido ó á martillo, y los que con figura humana se desbastaban con el cepillo de carpintero, y tallaban con el compás y el buril artífices hábiles en producir magníficas estatuas; y en fin, el cúmulo de idolillos de materias de poco precio que pululaban por todas partes, están enumerados en los libros de aquellos profetas, que lamentaban las desgracias de su pueblo. La gente pobre y las personas pudientes hacían ídolos para su casa: los de éstas eran de materias valiosas, los de aquélla de simple madera, como lares protectores. Los pobres, dice Isaías, se procuraban ídolos de madera incorruptible que artistas diestros fabricaban; unos y otros simulacros de uso privado ó público nos recuerdan las imágenes que trabajaron babilonios y asirios y los dioses varios indicados al tratar de las obras de Nínive. Las mismas fanáticas creencias y parecidas costumbres crearon monstruosos dioses protectores y maléficos en Egipto y en Fenicia, en Mesopotamia y en Siria, en Iram y en Palestina. Como dice el libro de Ezequiel, en la época de Joakim, junto á las figuras labradas de metal, se fabricaban otras con plata de Tarchieh y oro de Uphaz, que vestían sus adoradores de ropas finas de lino, teñidas de azul y púrpura por mano de obreros hábiles; se producían copias de reptiles y cuadrúpedos grabadas en las paredes de lugares reservados, y se les adoraba así en escondida celda ó en habitación cerrada, como en los países vecinos, y especialmente en los semitas.

La vida religiosa había cambiado: á la unidad antigua, de un monoteísmo severo representado por

símbolos, se había sustituído la diversidad de dioses; al absolutismo iconoclasta, el politeísmo de las imágenes; á un culto solemne en el santuario, el culto privado y doméstico ante reliquias y amuletos; á un templo inmenso, mil templos y altares efímeros; y un cúmulo de prácticas y ceremonias públicas y privadas, mudables é inseguras, á aquella majestad imponente del culto de Jehová, en que tomaba parte el pueblo entero, y entre el pueblo el soberano, rodeado de pontífices y sacerdotes, de miles de coristas y cantores, de músicos acordes y arpistas. A la creencia, una y nacional, sucedió aquella cosmopolita extranjería, que temía hacer actos de religiosidad ostensibles: sesenta hombres, dice Isaías, incensaban, puestos de pie, en la soledad del santo hogar, en el templo, á los dioses y sus símbolos; y las mujeres, sentadas en el umbral del portal norte, lloraban á Tadmos (Adonis); entre la galería y el altar, veinticinco hombres, puestos de espalda al santuario, vuelto el rostro hacia Oriente, se inclinaban ante el sol y le adoraban: eran recuerdos del Asia central y del Egipto, transmitidos por fenicios á sus hermanos hebreos. Y así era el arte que á la sazón se practicaba. De este arte eran copia los serafines ó querubines de seis alas que nos da á conocer la visión de Isaías, que con dos de sus alas se velaban el rostro, con dos bajas cubrían los pies, y volaban con otras dos.

El arte hebreo de esta época sufrió siempre el influjo de los ídolos y del pueblo de que tomó sus imágenes: con el buey y los carneros adorados, se hizo egipcio; con Baal, caldeo-asirio; con Amón y Astarté era fenicio, produciendo por tales cultos y sus mudanzas aspecto externo seudo-egipcio, seudo-asiro-babilónico y seudo-fenicio, que llevaban consigo formas artísticas naturales, afición á lo antropomórfico y sentido estético desviado del sublimado misterio, para caer en lo fantástico, en lo sensual y terrorífico, y en un eclecticismo imitativo parecido al de Fenicia. Todas las imitaciones prueban inclinación á las formas reproductivas, más ó menos naturales, y actividad de fantasía combinadora de elementos corpóreos y vivientes, selección en lo real para aplicarlo á la creencia, y por lo tanto propensión á crear formas, es decir, á la plástica y al arte; pero con el cambio continuo de imitación, revelan instabilidad de las figuras reproducidas, falta de originalidad y de gusto permanente, y carencia casi completa de arte nacional. Nueva prueba de que el arte de los tiempos de David y Salomón no era local, sino importado; no era popular, sino regio; no era nacional, sino internacional.

Durante la época de la separación de los dos reinos, se restauró porción de veces la obra del templo y se renovaron el mueblaje y los objetos rituales, los escudos y adornos del palacio, así como los vasos y piezas de metal y las placas de las puertas, que los sitiadores extranjeros arrancaron varias veces para aumentar su botín.

Samaria, Jerusalén y otras poblaciones se reconstruyeron con novedad, y el lujo deslumbrador oriental se propagó entre sus más ricos moradores. Magníficos palacios eran en Samaria, y sin duda en Jerusalén y otras ciudades, vivienda de los magnates y gente rica, que, á semejanza de los romanos posteriores, tenían casas suntuosas de invierno y de verano, con paredes y techos ó artesonados de olorosas maderas, estatuas chapeadas con prodigalidad de láminas de marfil, y riquezas en láminas de oro con grabados, pinturas y azulejos vidriados y coloridos; con magníficos divanes y tapices de damasco y mullidas camas de Jonia, en que los magnates ociosos, llenos de pomadas y oloroso aceite, tañían el rabel ó el luth, bebían el vino en largas copas y se entregaban á voluptuosas orgías (Oseas). El lujo y magnificencia trascendían á la vida y al arte, y lucían en las joyas deslumbradoras, á que fueron aficionados los hebreos, como todos los orientales. De la época de Saúl se recordaban las regias galas, la diadema preciosa y el brazalete y los vestidos de escarlata recamados de oro de sus mujeres; de los tiempos de David sus preseas y vestiduras; de Salomón, con la figura ornada del soberano, los collares de oro y las sartas de perlas, las medias lunas y medallitas; cadenillas con bolas de plata afiligranada, y las redecillas salpicadas de vidrios de color y piedras luminosas cayendo sobre las mejillas. Las hermosas hijas de Sión eran poco después tan interesantes por su figura y sus bustos, por sus encantos naturales, como por lo

peregrino y rico de su traje. Ceñidas sus cabezas con turbantes y velos finos y transparentes, con bordados de Egipto, rodeado el rostro de sartas de perlas, la frente de diademas que entornaban el trenzado pelo ó la rizada y suelta cabellera, y el cuello de gargantillas y amuletos; ornada con argollas la nariz, los brazos y muñecas con brazaletes, las piernas y tobillos desnudos con ajorcas; con zarcillos y pendientes las orejas; las manos llenas de anillos; calzados los pies con preciosas chinelas ó borceguíes; sujeta la cintura con ricas fajas, y prendidos el pintoresco traje de fiesta y el tocado, las finas camisas y mantos con fíbulas y broches; fragante y aromatizado el cuerpo, mirándose en bruñidos discos de plata, eran aquellas mujeres hebreas el tipo más incitante y seductor, aun para los más severos israelitas y judíos (Isaías). Cada objeto de su adorno y su tocado era un primor de orfebrería ó joya de arte; cada grupo de muchachas un bello cuadro, y cada hija de Sión una obra plástica: modelóla con mano experta el más sublime de los artistas.

Durante el período del cautiverio, las figuras y espíritu asirios se impusieron á los expatriados. La visión de Ezequiel rebosa de aquellas impresiones. Los toros y los monstruosos dioses grabaron viva imagen en la mente del profeta. La fantasmagoría de Babilonia y Nínive dejó huella en el espíritu de los desterrados, entre las continuas nostalgias y el deseo de volver á la oprimida patria. Al regresar á ésta tornaron los judíos llenos de aquellas ideas. Al anhelo de ver el suelo amado, se unía el deseo de engrandecerle con todo el aparato de aquellos pueblos. Ciro el Grande les devuelve su hogar al vencer á babilonios y asirios, y á su vez les transmite la impresión de su grandeza y esplendidez con la de su magnanimidad. El edicto dado en Ecbatana, que les devolvió la libertad, les predispuso á admirar el esplendor de Ciro y la magnificencia de sus palacios, que no eran en gran parte más que inspiración ó copia de los alcázares de Asiria y Babilonia. En el decreto de liberación de los judíos les permite la reedificación de Jerusalén y la «reconstrucción del templo de Dios en la forma que antes tenía.» Zorobabel, príncipe judío (Josefo y Esdras), y Mitrídates, tesorero del rey magnánimo, tuvieron el encargo de echar los cimientos y erigir la fábrica, dando sesenta codos de fondo y ancho á las tres filas de piedra pulida de sus paredes, y un espesor de madera, cortada en el país, para cubrirla. El altar de los sacrificios debía reconstruirse también. Todo el gasto de la obra era de cuenta del soberano aqueménide. Devolvió éste á sus antiguos dueños, según el propio decreto: cincuenta tazas de oro y cuatrocientas de plata; quinientos jarros de oro y cuatrocientos de plata; cincuenta cubos de oro y cincuenta de plata; treinta tazas ó páteras de oro y trescientas de plata; treinta jarrones ó grandes copas de oro y dos mil cuatrocientas de plata, y mil grandiosos vasos de importante aplicación: vajillas y utensilios sagrados todos que el rey Nabucodonosor arrebató del santuario. La obra llevada á cabo fué muy inferior en riqueza á la que hizo Salomón, los ancianos lamentaron la pobreza del nuevo templo, que no estaba rodeado de otras construcciones, y, como hoy se cree, presentaba algunas influencias y recuerdos de la arquitectura persa. Las columnas de bronce del pórtico y las magníficas vajillas se echaron también de menos. Los jefes de las más ricas familias hicieron donativos considerables para la casa del Señor (1), pero aun así se recordó con pena la maravilla destruída. Con luchas mil y dificultades creadas por poblaciones israelitas, llevóse á cabo la importante obra en el espacio de veinte años. Aún había arte en Jerusalén.

Mas el período brillante de producción artística estaba en decadencia. El país, cada vez más dividido y dominado por conquistadores, debía sufrir aún mayores desgracias. El templo de Zorobabel continuó en pie cerca de quinientos años; pero sufrió como Jerusalén mutilaciones, crecimiento y despojos. A su imitación se construyó otro por israelitas disidentes, los samaritanos, que se creían de otra familia (los cutheos ó sidonios), y que fueron los primeros apóstatas: ese templo se erigió en Garizín, duró doscientos años, tuvo culto judío y después neo-griego con el del Júpiter Helenio, y fué destruído por

(1) 61.000 dracmas de oro y plata, 5.000 minas y cien túnicas sacerdotales. (*Esdras*, lib. II, cap. II, vers. 69.)

Juan Hircano (Josefo). Cuando Alejandro Magno dominó la Siria y la Palestina y tributó respetuoso acatamiento en el templo de Zorobabel al Dios de los judíos (en 332 antes de J.C.), la consideración que mereció de este pueblo le valió la concesión de su autonomía; pero el noble proceder del vencedor hizo numerosos adeptos á la cultura griega y muchos prosélitos á la religión pagana. Jasón y otros habitantes de Jerusalén pidieron á Antíoco IV autorización para dejar el culto judío, y en el año 170 el mismo soberano sirio, apellidado *el ilustre*, entró en la Ciudad Santa, desmanteló el templo y lo saqueó, llevándose el altar de oro, el candelabro, las lámparas y vasos, la mesa de los panes, los jarrones, cuencos, copas y tazas, incensarios de oro, el velo y las coronas, el adorno también de oro que se hallaba delante del templo: piezas de arte todas y de obra judía. El proselitismo anticreyente de entonces miró con gozo los atropellos y pillaje del osado soberano. Apolonio, su general, los repitió después, destruyendo hasta los libros de la ley. Una estatua de Júpiter Olímpico ocupó á la sazón el altar del verdadero Dios.

Fué preciso que Judas el Macabeo lo purificara, cubriendo de sangre y de luto la Palestina y destruyendo las aras y los ídolos importados de Grecia. La heroica empresa patriótica y creyente de los Macabeos representa una nueva reacción del espíritu hebreo favorable al arte: todas las destrucciones llevadas á cabo por los enemigos y por los apóstatas dieron motivo á restauraciones; los vasos y objetos de culto se hicieron de nuevo, con la rapidez y facilidad que entre los artífices y artistas se habían adquirido, y hasta se produjeron nuevas é importantes obras. Tiénese noticia por los textos que quedan del grandioso sepulcro con pirámides en que fueron enterrados los Macabeos y sus padres; de mesas monumentales de bronce; de monedas acuñadas por los héroes Asmoneos de la independencia judía, con inscripciones y símbolos grabados, y del magnífico escudo de oro, que pesaba mil minas, obra de arte enviada por Simón á Roma como signo de alianza con los capitanes de la República. Pero el arte de entonces era ya griego en Judea, como en Fenicia, y los gimnasios y escuelas filosóficas habían minado la cúltura de los semitas: lo poco que de entonces queda es greco-judío en la plástica como en los otros frutos de la cultura.

Sobre la ruina de la raza hebrea sentó Herodes el Grande su prestigio. La obra más notable que realizó fué el templo de Jehová. Destruyó para ello gran parte del que había edificado Zorobabel, y en el décimo año de su reinado, con ruidoso aparato, se sentaron piedras angulares de uno de los más fastuosos edificios de influencia greco-romana con mezcla de rasgos egipcios y asiáticos que produjo el Oriente. Nada de lo que se hizo en Balbeck, Antioquía, Alejandría y otras grandes ciudades posteriores á Alejandro, superó en grandiosidad y aparato á la obra de Herodes, que emuló en esplendidez á Salomón. La arquitectura tuvo asombrosa parte, y la escultura, pintura y otras artes, abundantísima obra de talla y de relieve. Las gigantescas piedras monumentales de 45 codos; sus mármoles bruñidos, sus murallas imponentes, sus majestuosas torres Phazael, Marianna, Hippicos y Antonia; las vastísimas puertas, arqueadas y ordenadas, cubiertas de láminas de oro ó bronce, de ornatos y de relieves, y coronadas por extensa y ondulante parra de oro con pendientes racimos, que maravillaban por su suntuosidad y ejecución admirable; los pórticos, naves, arquerías y columnatas, á veces de asombrosa elevación y siempre con capiteles ornamentados, parecidos á los corintios; sus escaleras y plataformas escenográficas; las dependencias cerradas, pero deslumbrantes, del santuario, con su mueblaje valioso y artístico y su vastísima ara de holocaustos; sus techos con afiladas puntas doradas ó agujas y sus artesonados con chapas de oro, y sobre todo su vasto pilono de lustroso mármol é imitación egipcia, dominado por un águila también de oro, hicieron de aquel templo monumento memorable del arte de los hebreos. El exterior del templo, dice Flavio Josefo, causaba sorpresa por igual á los sentidos y al espíritu. Revestido por todas partes de gruesas láminas de oro, parecía bañado por el sol un edificio de fuego que obligaba á cerrar los ojos como si de él salieran los vivos rayos del astro del día; mas cuando de lejos desaparecía el metal, semejaba á una montaña de nieve por el blancor y brillo resplandeciente de sus mármoles. Era la octava maravilla entre las siete del mundo antiguo.

Diez mil operarios prácticos trabajaron en ella durante diez y ocho años, haciendo en los ocho primeros la parte externa y terminando en los restantes el santuario; mil carros transportaban los materiales y mil sacerdotes dirigían la obra ú operaban en el lugar santo; la actividad de todos dió cima á tan gran tarea. Una vez terminada ocupó la fábrica la extensión de seis estadios. El templo tenía cien codos de largo y era su altura veinticinco codos mayor que en el templo de Zorobabel. La parte central, mucho más elevada, se señalaba de lejos á grandísima distancia. Los restos de cantería que aún nos quedan, y de puertas importantes con más ó menos ornato, como *la puerta dorada*, dejan adivinar la importancia del renombrado edificio, del más admirable edificio, como escribió Josefo, que se haya visto bajo el sol.

Ostentábanse en sus pórticos los despojos arrancados á todos los pueblos vencidos en más gloriosos tiempos, junto á los trofeos de victoria conquistados por el primer Herodes á los árabes vecinos; y por sobre los vastos y elevados arcos de ingreso tendíanse como doseles, tapices brillantes ornados de flores purpurinas ó rojas y con imitación de columnas en perspectiva, parecidas á las decoraciones murales de los edificios romanos. Estábase en pleno período latino, que los hipódromos, teatros, pórticos, foros, sepulturas, templos y estatuas colosales erigidos por Herodes y descendientes determinaron con precisión.

Tito, dueño de Judea, tomó á Jerusalén, sitió el templo de Jehová, convertido en fortaleza, y vió, á su pesar, malogrados todos sus esfuerzos, desaparecer entre llamas la obra magna de Herodes: aquel último baluarte de la independencia judía, que el rencor del vencedor y la obstinación y el heroísmo de denodados creyentes agiganta á nuestro juicio. Como en la época de Nerón, reaccionóse varias veces el sentimiento nacional reconstruyendo parte de Jerusalén (año 119), después de conmemorar con medallas acuñadas *el año de la libertad de Sión;* y veintitrés años más tarde (132) Simón Bar-kotab libertó á Jerusalén de la opresión romana y se erigió en príncipe soberano de Israel, como se lee en sus monedas; mas apenas transcurridos tres años se ahogó el grito de independencia entre crueldades y horrores: allanada de nuevo la Ciudad Santa, confundiéronse en breve tiempo sus vastos lindes, que el arado borró para siempre.

Perdióse también entonces casi por completo la huella del que se ha llamado arte hebreo, quedando sólo hoy para señalarnos su paso, livianos restos de sus sepulturas, de dudoso período, donde á vueltas de flora ornamental romana se encuentran todavía escudos, palmas, flores, frutos, tallos y troncos cubiertos de profusas hojitas y hojarasca puntiagudas (figs. 139 á 141), que nos dan á conocer algo localizado el ornato imitativo mencionado anteriormente. Mas no es posible trazar hoy, ni en bosquejo imaginativo, un cuadro de aquel arte, que, como se indicó al principio, comenzó con imitaciones de Egipto, continuó siendo egipcio-cananeo, se hizo internacional con grandes obras inspiradas de esos dos pueblos entre David y Salomón, época de su esplendor, y continuó sus imitaciones tras la formación de los dos reinos; que fué además asirio-persa durante la expatriación y en el templo de Zorobabel; se hizo greco-romano con los Macabeos y Herodes, y acabó por ser latino entre Tito y Adriano, desapareciendo luego casi sin dejar rastro; de aquel arte que, á pesar de sus muchas obras señaladas en la historia, fué siempre, á juzgar por los textos, ecléctico, imitativo, y á la par regio, cosmopolita, veleidoso y mudable á la manera semita; sin rasgos ni nudo permanentes, y que, por lo que de él se sabe, no parece haber tenido nunca carácter tradicional, ni principio, desarrollo y crecimiento con sello de nacionalidad.

PUEBLOS DEL EXTREMO ORIENTE

INDIA Y CEILAN

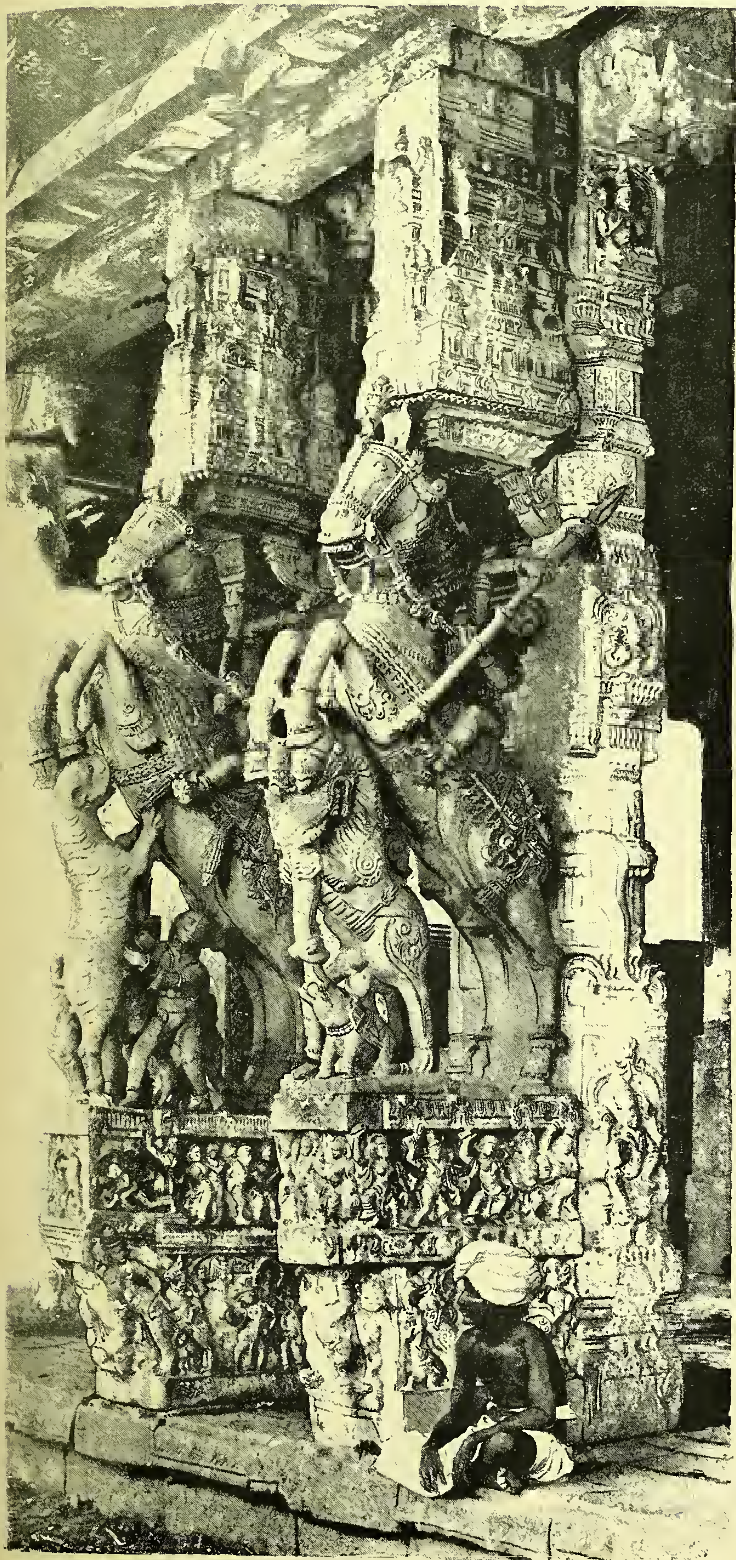


Fig. 154. – Fragmento del pórtico de los caballos en la pagoda de Seringham (de una fotografía)

En el extremo Sur del Asia existe la península india, que forma uno de los más vastos territorios del mundo, donde se señala otro de los más antiguos tiempos del hombre. Todo es colosal allí: la naturaleza con llanuras y montañas inmensas, con árboles gigantescos llenos de vigorosa savia secular y exuberante, con numerosos ríos, extensos y fertilizadores, con hombres y pueblos que respiran vida enérgica y sensual, poderosísima; la historia de más de tres mil años llena de peripecias sinnúmero, de invasiones y luchas titánicas cantadas en poemas; las creencias sucesivas y múltiples, confusamente heredadas, mezcladas y conservadas; y una literatura que impone como las montañas, intrincada, confusa y exuberante como sus selvas y sus espesas cortinas de vegetación parásita.

Allí hay monumentos en número indefinido, cuyos restos á veces en ruinas revelan el poder de sus autores (figs. 154 á 157), razas de pueblos con creencias distintas y formas de arte que compiten en magnitud con el mundo real que les rodea, en poder de concepción con la fantasía más portentosa, y en prodigiosa exuberancia con la que respira la vida, visten los árboles y envuelve la más fantástica literatura. Un armónico acorde existe en proporción, fantasía y forma entre las obras de aquel arte y la inconsciente del mundo real, revelando que viven allí los restos gigantes de sociedades poderosas.

Investigando el pasado de aquellas sociedades, se ve que en tres mil años de historia han existido pueblos de antiquísima prosapia, que están enlazados con los nuestros por un origen común, y otros de organización primitiva. Los

gonds, los bhils y los kolas, al parecer con restos entre los tibetanos, se juzgan como los aborígenes; luego los pueblos hermanos de los actuales habitadores de Media, después los arias ó arianos, que debieron descender de la Bactriana y que nos han dejado en sus obras (los Vedas) comunidad de origen con los persas y otros asiáticos, con los griegos, latinos y europeos modernos; los sakas, actualmente en el Guzerate, contemporáneos de los hunos (?), y últimamente los mahometanos del siglo XI al XIII: todos, excepto los arias ó sánscritos primitivos, han dejado rastro monumental. Los mahometanos, empero, no nos ocuparán aquí.

Por lo que se relaciona con el arte se ve que tres pueblos primordiales, los dasyas, los dravidios y los arias ó sánscritos, ocuparon sucesivamente desde remotísimo tiempo la península indostánica y fueron

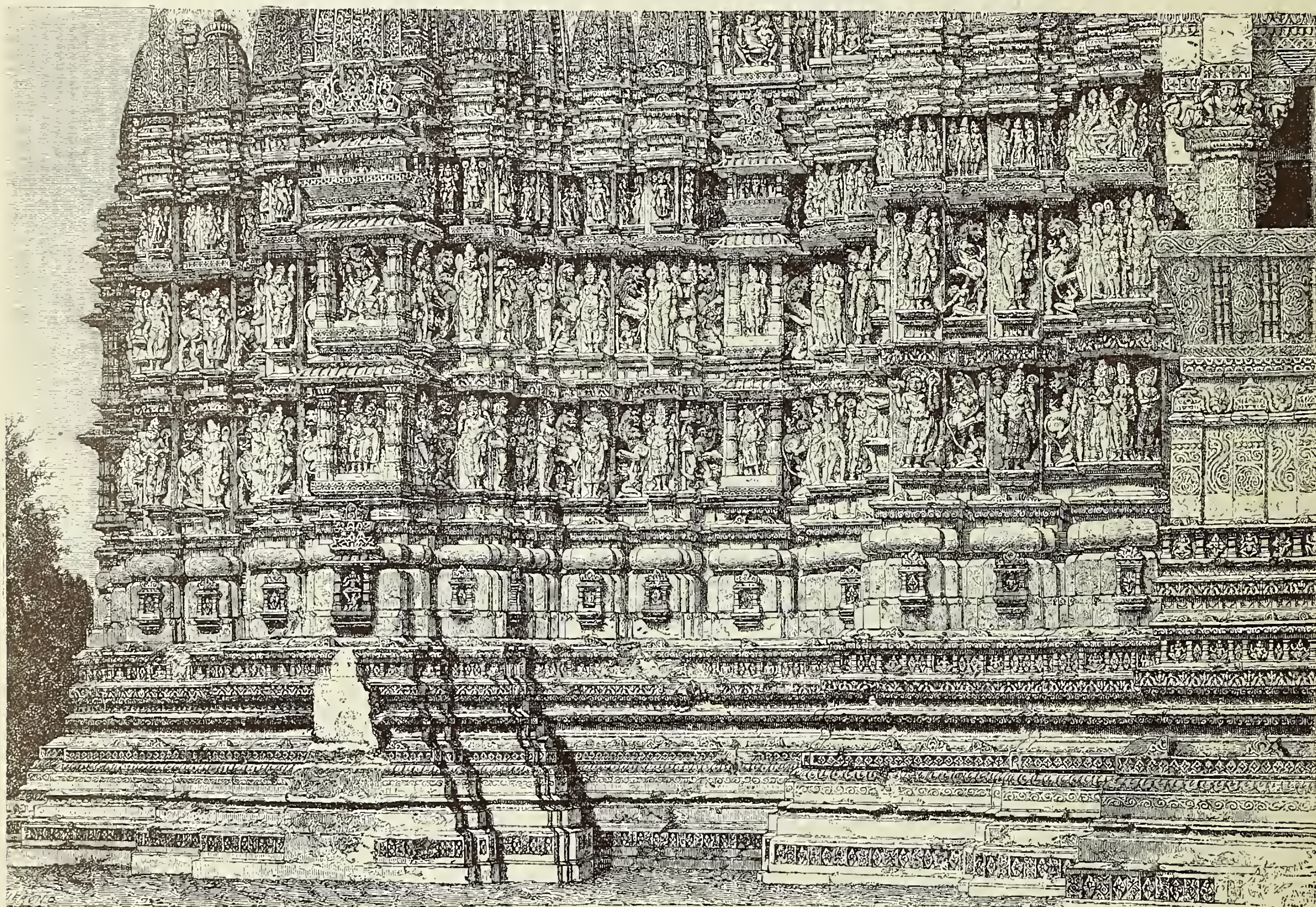


Fig. 155. – Fachada lateral del templo de Kali, en Kajraha

después más ó menos productores de obras de arte ó constructores de monumentos, ya solos, ya luego de mezclados con los demás. Entre la miríada de familias que formaban como el *substratum* de las vastas regiones monumentales, los dasyas son como los aborígenes y parecen ser los más antiguos inmigrantes de la India antigua. Su época primitiva puede hacerse remontar, según cálculos algo vagos, á unos cinco ó seis mil años antes de la era vulgar. Cuando los arias primitivos llegados del Noroeste descendieron de la vasta meseta del Asia central y cruzaron el Indo, debieron hallarles ya establecidos en la proximidad de los grandes ríos, en un estado de cultura relativamente adelantado; es de creer, sin embargo, que su adelanto no debió ser mucho, según los restos que aún quedan de aquella familia entre Silhet y Assam, en las provincias de la India central. Bengala descolló en la extensa comarca de su residencia actual, que se extiende hacia el cabo Comorín: su estado presente de civilización es el que los arqueólogos y etnógrafos ingleses han llamado de *naturaleza*, muy semejante al que debieron tener en sus más antiguos tiempos. Oscuro es su origen, su procedencia incierta, desconocida la vía que les condujo á la India, y su estado subsiguiente parece haber sido el de tributarios de los arias, quizás sus esclavos, desde que éstos

aparecieron allende la Bactriana y se internaron en las altas regiones indostánicas hasta que se mezclaron con ellos; formaron, en fin, pueblos afines de los himalayos ó de las razas transhimalayas. Su religión parece una de las formas creyentes naturales y originarias que dieron lugar al brahmanismo, pero que se apartaron de la tendencia budista, que se hizo peculiar de los arias y otros pueblos afines. Poco artistas al parecer los antiquísimos dasyas, aceptaron andando el tiempo formas arquitectónicas mezcladas de arias y dravidianos.



Fig. 156. – Sala de Indra, en el templo de Elora

Estos constituyen como la segunda capa de los aluviones etnográficos indios que hoy ocupan la península asiática. Sus numerosos despojos parecen ser de una raza más inteligente y muy constructora. Su obra colosal son los edificios rectilíneos, las pirámides de muchos pisos, llamadas pagodas, y templos con torres piramidales, que les ponen en relación con los constructores turanios de Caldea. Junto al río Kichna, y antes en las regiones del Nerbudha, constituyeron pueblos primitivos, que etnógrafos modernos creen hermanos ó relacionados con los acadios ó proto-altaicos, que andando el tiempo poblaron Babilonia, y con los brahuis de una de las regiones del Beluchistán. La ciencia seria é investigadora, después de muchos rodeos y tras comparaciones prolijas, á la vista de gigantescos monumentos, ha llegado á averiguar que son una rama desprendida de los antiguos habitantes de Mesopotamia, que bajaron á la India por el golfo Pérsico ó por las grandes vías costaneras del mar de Arabia, suponiéndose también que pudieron llegar á través de caudalosos ríos y se dirigieron más tarde hacia el Sudeste desde el Mysore hasta la costa baja que forma las provincias de Madrás. Su primera mención y sus tradiciones más antiguas están basadas en fragmentos del *Ramayana*, cuando habitaban, al parecer, incultas regiones y frondosas selvas en un estado primitivo de cultura ó escasa civilización. Sobre los años 250 (antes de J.C.) se mencionan sus tres reinos de Chola, Chera y Pandya, que duraron ocho ó nueve siglos, hasta reciente fecha. Como pueblo creyente eran entonces adeptos del sivaismo con mezcla de supersticiones de raza que en época posterior se casaron con fábulas brahmánicas. Como productores de obras de arte fueron los incansables y más conocidos constructores de la región del Sur.

Forma la tercera grande inmigración india la raza más inteligente, más poética y quizás la menos constructora de aquellas tierras de Asia que van de Cachemira á la Indochina. Fué la más guerrera, sin duda, y la que compuso los libros sacros conocidos por *los Vedas;* la que se impuso á las otras y las transmitió con su poema religioso su creencia, y con la fuerza la inteligencia. Son los arias ó arianos sánscritos, que antes indicamos, nuestros hermanos, nacidos de un tronco común con los medos y los persas y varias colonias de Asia, con la parte más importante de los habitadores de Europa llamados indoeuropeos. Era, por decirlo así, la raza intelectual de la India antigua, que se impuso ó subyugó á los turanios y á las otras razas ó familias coetáneas y numerosas, sus vecinas. Es la autora de los edificios curvilíneos, de los topes ó estupas, de los templos y pagodas ó torres de forma dómica que se extendieron aquende y allende Madrás en la India del Norte, y en los pueblos que admitiendo sus tradiciones hablaron lenguas indostánicas, hermanas ó derivadas del histórico sánscrito. Los dasyas se subyugaron

á su dominio y los dravidianos, más cultos, aunque bárbaros, les siguieron é imitaron, aceptando sus diversas influencias: la literatura, la lengua y la creencia arianas se introdujeron en éstos, pero no las formas monumentales, que permanecieron distintas en el Norte y en el Sur. Las creencias arias sánscritas más antiguas se hallan transmitidas en espíritu por los varios Vedas y en especial por el Rig-Veda; de ellas hay también trasunto en los monumentos, que nos reproducen recuerdos del culto del árbol sagrado y del de la serpiente, con sacrificios humanos comunes á toda la India ariana, á Cambodja y Nepal; culto que desapareció en parte con la supresión del de la adoración de víboras en la época budista. La nueva doctrina fué entonces contraria á toda destrucción humana y animal. Sus propensiones antiguas eran un nihilismo destructor en el orden religioso, aunque anteriormente parecían ser, en la vida pública, humanas y pasivas, productoras de bienes terrenos, de comodidad y bienestar. En la época budista, ó próxima, un antropomorfismo *sui géneris*, muy limitado á reducido número de representaciones, dió origen á muchas escenas plásticas que los monumentos nos guardan con la adoración de reliquias. A tres mil años antes de la era vulgar remonta la más antigua noción de los arias, y como mil años más tarde (sobre el 2000) parecen haber sentado definitivamente sus tiendas en las regiones montuosas del Vindya, donde continuaron después.

Miríadas de pueblos poco conocidos se citan también hoy, cuyo estudio etnológico se hace muy difícil por la mezcla de familias y tribus habida en períodos distintos. Ningún recuerdo claro queda de remota antigüedad que precise fechas etnológicas. Los jeroglíficos de Egipto, las inscripciones caldeo-asirias, las indicaciones bíblicas, persas ú otras asiáticas, nada revelan: es posible que estos pueblos se señalaran por un nombre, y que á veces ni se supiera éste en otros próximos; los conquistadores anteriores á Alejandro Magno nada nos relatan: sólo los intrépidos fenicios pudieron ir más allá de las agrestes líneas del Himalaya. En la época del heroico macedonio, que coincidió con la del florecimiento budista, ciento veintidós estados componían el mapa geográfico de las comarcas índicas. A cuarenta se redujeron modernamente y aun descendieron en mucho de aquella cifra, señalada por historiadores griegos (1). El número crecido de estados fué, empero, siempre constante, siendo mucha la instabilidad de soberanos y reinos, sucediendo unos pueblos á otros, que duraban breve tiempo, enervados por el clima, que convertía fácilmente á los vencedores en vencidos. Como las olas de un gran mar siempre movido absorbíanse constantemente unos á otros cuantos llegaban á la península, y se mezclaban con asombrosa rapidez. Cinco grandes regiones y reinos se señalan con soberanos importantes; mas las razas eran muchas, las regiones vastas, los pueblos por millares, contando los habitadores de empinados montes ó agrestes selvas; las diferencias y luchas al parecer continuas, á pesar del pasivo sello de algunas regiones y del número crecido de indolentes soberanos que no merecieron pasar á la historia. Sólo las tres mentadas razas, dasyas, dravidianos y arias, se señalaron como importantes, y aun en éstas, ¡cuánta mención inútil de reyes adormecidos pudiera salir á luz! Las largas listas, harto dudosas, de pandias y dravidianos de los siglos XI y X, VI y V anteriores al cristianismo; las extensas listas de reyes de las dinastías *solar* y *lunar*, con residencia en Ayodia (hoy Oud) desde la época del *Maha-Bharata* (siglo XVI), marcan un período oscuro que parece poco artístico. No hubo durante dos mil años casi un solo soberano capaz de resistir al empuje de las tribus invasoras. La lucha obstinada de los kuru ó koravas, de los pandavas ó pandu y las empresas míticas de Krischna y Ardjuna, narradas en más de doscientas mil estancias del *Maha-Bharata*, colosal y fantástica en su forma, como el poema, dejó por obra de Vyasa (según se dice) la más vasta epopeya india su *Iliada* gigantesca, confusa é intrincada como una selva virgen de aquel mítico suelo: es una guía histórico-fabulosa en que lo verdadero se mezcla á lo imposible. Antes ya, *los Vedas* y *los Puranas* determinaron caracteres y rasgos fisonómicos de familia, mas ni en unos ni en otros libros poéti-

(1) Megastenes: *Arrian. Indica.*

cos, ni en *el Ramayana* (la índica *Odisea)*, se deslinda con precisión el fondo de la verdad histórica ni la cronología de los pueblos. Nada puede determinarse, como en un libro histórico, hasta época relativamente moderna. El *Mahavanso* budista de Ceilán presenta como núcleo de notas recogidas en los monasterios entre varios libros de anales indios; el *Raja-Tarangini* de la semibudista región de Cachemira, verdadero y único libro histórico indio, y el *Hinen-Thsang* chino, que nos transmite indicaciones por mano de monjes budistas, son los pocos libros que suministran claras notas de historia y civilización indostánica del IV al VII siglo de nuestra era relacionadas con el arte.

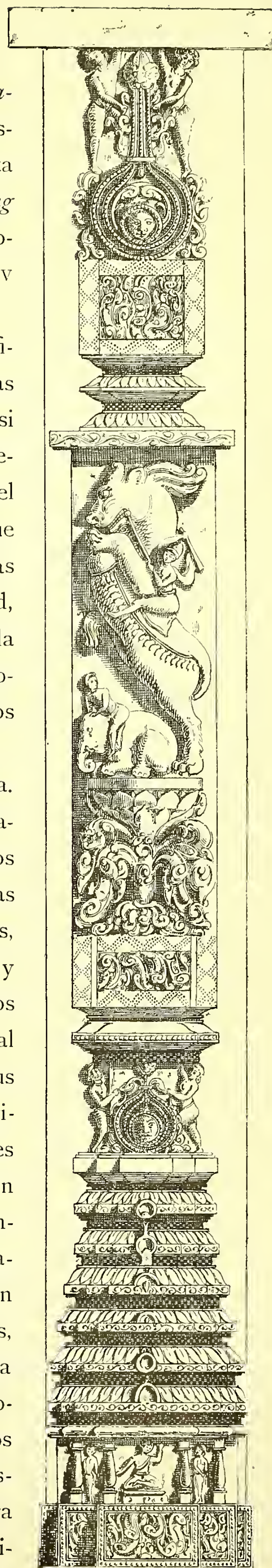


Fig. 157. – Pilar del templo de Bhagavati (Orisa), estilo bengalés

Pero desde tiempos remotos se presenta deslindada la formación etnográfica de aquella vasta península. Desde larga fecha también los moradores arias védicos debieron ser una décima parte de la población india, siendo turanias casi por completo las nueve décimas restantes: estos datos son significativos. Se tiene la clave segura de la mitad de los problemas concernientes á la historia del arte y de la mitología indias (decía un arqueólogo perito) cuando se sabe que aquel país es y ha sido siempre, desde tiempos históricos, habitado por dos razas humanas separadas y distintas: una de los aborígenes, conocida en la antigüedad, de origen evidentemente turanio; otra compuesta de arias que emigraron á la India dos ó quizás tres mil años antes de la era cristiana, y que hasta el siglo séptimo antes de Jesucristo dominaron por completo á las razas aborígenes (1). Los monumentos, por lo tanto, fueron obra de las dos razas.

Las creencias de aquel país forman también un apreciable elemento de guía. La religión es en sus varias formas composición de prácticas, principios, narraciones, cuentos, leyendas y mitos que se enlazaron é injertaron unos con otros durante el transcurso de los siglos, y que representan modificaciones de otras creencias más antiguas, peculiares á las dos razas principales antes mencionadas, y á familias varias, con recuerdos de más antiguos tiempos, y de una religión y un culto que podrían creerse el de los primitivos pobladores de la India. Los dasyas, los dravidianos y los arias los encontraron establecidos en el país, y al dominar á estos pueblos y fundirse con ellos aceptaron, á lo que parece, sus ideas religiosas, que modificaron después. El culto de la serpiente con sus sacrificios y el del árbol sagrado, debieron ser los de aquellos primitivos pobladores turanios: modificóles el tiempo, con el aluvión de nuevas ideas, representación de raza, y en especial desde el siglo IV al XI de J.C. con la poderosa influencia del budismo, y sufrieron nuevos cambios radicales por el influjo del brahmanismo organizado; del budismo, sivaismo y jainismo, que constituyeron la religión primera y agrupaciones etnográficas, con modificaciones históricas de regiones, familias y núcleo de doctrina, que se fundían á veces después en otras. Cada religión ó secta histórica nombrada sintetiza una faz ó modificación histórico-etnológica, recuerda una lucha ó una evolución social de región, que el arte indio nos ha conservado, y marca un punto ó varios de los que determina la geografía histórica de la península indostánica. Conociendo la etnografía del país se prepara el conocimiento de la historia del arte indio y sus afines ó derivados, pero domi-

(1) J. Fergusson: «El culto del árbol sagrado y de la serpiente en los monumentos indios.» Memoria leída en 1869 en la *Institución Real* de la Gran Bretaña.

nando el estudio de las religiones se sienta la verdadera base para juzgar con acierto de la historia del arte de aquellas vastísimas regiones del Asia central y de sus estilos, así como también del carácter é innumerables obras de su plástica imaginera.

Fetichistas fervientes los dasyas y los dravidianos, pueblos esencialmente turánicos, adoraban como las tribus salvajes la serpiente y el árbol sagrado y una divinidad primitiva, representación de la tierra, á la cual se ofrecían sacrificios humanos hasta recientes tiempos. De su creencia sólo quedó la tradición en representaciones escultóricas.

Marca el budismo, desde Sakia-Muni, como el punto de partida de la vida histórica y artística que conocemos. Su elevación de tendencias y unidad de doctrina, su espíritu benéfico, innovador y de alta moral, su fuerza de atracción y de simpatía, le extendieron por todo el país del Norte desde las vertientes del Himalaya; le hicieron recorrer toda la península, especialmente sus dos extensísimas costas; le llevaron por todas partes y en todas direcciones con exceso de vida y exuberancia de actividad; le mezclaron á otras formas religiosas en las regiones de creencias más arraigadas, y le facilitaron la producción de un número crecido de obras monumentales variadas que nos hablan de su importancia y nos representan sus ideas. Todo el arte indio más antiguo conocido vino á luz por el influjo vigoroso del budismo, ofreciéndonos la originalidad de un tipo, la variedad de sus obras, el sello de sus creencias y las modificaciones introducidas en los bárbaros cultos anteriores: el de la serpiente, que quedó sólo como un concepto simbólico figurado en los monumentos, y el del árbol sagrado, que por su carácter humano, debió seguir como tradición y símbolo en las costumbres y el arte, junto á la adoración de reliquias. El ascetismo budista y el número inmenso de ascetas que creó, á manera de monjes, dió motivo á la erección de número crecido de obras monumentales; la adoración de reliquias produjo otras muchas y la tendencia igualitaria las restantes. La raza turania tuvo el privilegio de haber creado en la India, como en Egipto, un humano y civilizador culto pagano, producto á su vez de un arte ordenado y regular. El sucesor de los príncipes solares y lunares; el descendiente de los Sisinaga arias, convertido en ascético moralista, tuvo la fortuna de haber creado en su país el más trascendental de sus cultos y por éste el más serio período monumental. Más de mil años duró la obra de Buda, con algunas modificaciones, y su obra artística fué en ese tiempo abundantísima y laboriosa en la India propia y en Ceilán, en Cachemira, Nepal, Java y la Indochina, y, antes del siglo VIII, en la vasta región china y sus derivaciones. Con el emperador converso Azoka (siglo III antes de J.C.), gran propagador del budismo, que consagró á Buda millares de inscripciones y de edificios, 84.000 poblaciones se reconstruyeron á la vez para conmemorar los triunfos de la obra regeneradora, desde Bombay y Calcuta hasta las altas mesetas del Himalaya, y cantidad considerable de monumentos vinieron también á luz.

El culto jaina, su contemporáneo, que practicaba una especie de culto budista sin ascetismo, cuyo último profeta fué Mahavida, sobre el año 526 antes de nuestra era, que con su propaganda adquirió prestigio al decaer el budismo (siglo VII) y que ocupa hoy su lugar, extendióse en la vasta región que va desde Bombay al Indo, por sobre los afluentes del Nerbudha, vecino siempre del budismo, y entre el río Krichna y el Jumna. Su semejanza con el culto de Vishnú es también grande, aunque le separan las supersticiones de aquella religión idólatra, produciéndose esas relaciones de arte que nacen de afinidades creyentes.

Influídos más tarde por los brahmanes, los dravidianos observaban el culto de Siva, y tal vez el de Vishnú, con los millares de dioses del panteón indio. Hubo al parecer capitales diferencias entre los pueblos arias y los dravidianos, entre el Norte y el Sur, en el concepto, carácter, forma y nombre de los dioses y seres mitológicos; pero por lo que hoy queda de la mitología védica, el culto de Siva, el de Vishnú y el de los dioses peculiares á los dravidios, aparecen en confusa mescolanza. Estos turanios se apegaron al sivaismo, mientras que Vishnú y sus mitos parecen haber tenido adoradores en la parte más

meridional de la península. Pero juntos aparecen con sus mil divinidades (1), que adoran hoy aún, y desde el siglo VII, ciento cincuenta millones de hombres adeptos al brahmanismo. Los arias, productores de los *Vedas*, fueron, sin duda, los que, apegados á las formas poéticas imaginativas representación de seres y fuerzas de la naturaleza, especialmente aérea y celeste del culto védico, prepararon el politeísmo posterior; se avinieron pronto con sus representaciones plásticas, que por obra de su fantasía fijaron los tipos mitológicos, extraños, misteriosos y fantásticos. En esto fueron hermanos de los griegos y otros arios de Europa, que tuvieron también su politeísmo ó culto imaginativo plástico ó literario. De tal disposición á convertir en imágenes las ideas y juicios ó sentimientos acerca de los elementos, objetos y fuerzas de la naturaleza, nació aquella vastísima obra figurativa de dioses, semidioses, genios y héroes, que saliendo de la literatura pasaron á la escultura y pintura con cuerpo, carácter y significado. El brahmanismo y los cultos de Siva y Vishnú, fundidos, con sus diferencias míticas, forman el vasto panteón adorado por la piedad y representado por el arte. Su influencia fué soberana en la India, pues mientras desaparecía el budismo, religión intelectual, tomaban creces los otros cultos más adaptados á la imaginación y á las propensiones del vulgo, y que por estas circunstancias pueden llamarse populares, sucediendo en modernos tiempos que, casi proscrito el budismo de la población indo-gangética, profesaron el brahmanismo los dos tercios ó los tres cuartos, mientras que sólo un décimo fueron adeptos del culto jaina, última forma modificada de la religión de Buda. De ésta y del jainismo son porción de representaciones que, como retratos del Sakia-Muni y de otros ascetas, como símbolos plásticos ó representaciones históricas de carácter legendario, forman el cuadro escultural de estatuas y relieves de ciertas grutas y edificios. El culto del árbol sagrado y el de la serpiente de siete cabezas (fig. 158), que se conservó en la India siempre, como se observa en los restos del templo de Sanchi y de Amravati y en otros puntos, obras de los siglos primero al cuarto de nuestra era, y que tomó nuevo incremento al decaer el budismo, dejó también representaciones plásticas en obras importantísimas de diferentes comarcas. Las razas varias del pueblo indio produjeron sus creencias, y ésas y las razas, los monumentos en que con tan gran pertinacia quedaron grabados los caracteres etnográficos y los signos de creencia. De la raza y la religión son evidente obra el cúmulo de grutas y fábricas que han llegado hasta nosotros, todas caracterizadas con rasgos marcados de estilo.



Fig. 158. – Naga y Raja (de la 19.ª gruta de Adjunta)

El más antiguo período artístico conocido no remonta más allá del siglo III antes de la era cristiana. Los restos de piedras aisladas, vulgarmente dichos célticos, pudieran señalar los más antiguos tiempos

(1) Los autores señalan mil y una divinidades brahmánicas.

turanios. En cuanto á los arias, practicadores de una de las formas primitivas del culto natural, adoradores de las formas y los fenómenos naturales bajo sus aspectos múltiples en diferentes divinidades, como el sol y otros astros, el día, la noche, la vida benéfica ó destructora de la naturaleza, no parecen haber sido más que un pueblo de agricultores y pastores, ajenos á la edificación monumental y á la producción de imágenes, por más que tuvieran una mitología involucrada después en otras creencias indias. Sus divinidades ó poderes mitológicos son vagos y puramente literarios ó populares, no de rasgos y caracteres plásticos. Los cuatro *Vedas* y el código de Manú son positivamente obra aria.

Los primeros posesores de las creencias de estos antiguos brahmanistas tampoco nos dejan obras conocidas. Es preciso llegar á tiempos posteriores al fundador del budismo Sakia Muni (siglo VI), de la lucha narrada en el *Maha-Bharata* y á la ruina del reino de Ayodía, para hallar los monumentos originarios de toda la arquitectura índica. Estos remontan á la época del rey Azoka (250 años antes de J.C.), propagador victorioso del budismo por la península indostánica, la isla de Ceilán y los territorios circunvecinos, el Afghanistán, Birmania, Java y Siam. Las formas de la arquitectura de entonces quedaron fijadas, transmitiéndose durante diez ó doce siglos hasta el octavo ó décimo de nuestra era, en que fué reducido á estrechos límites el budismo indostánico; quedan en parte invariables también en la arquitectura posterior, que señalamos como de otros estilos.

Los monumentos que existen datan, pues, de época coetánea y posterior al emperador Azoca, y deben clasificarse en obras budistas y brahmanistas. Son de aquella clase las más antiguas que quedan, siendo éstas posteriores, por más que las haya contemporáneas de una y otra especie. Las numerosas familias turanias que poblaban el país contribuyeron con la aria y la porción cuchita de la región oriental á producir las abundantísimas obras de arte de aquel país. Los turanios aborígenes, según un orientalista, no tuvieron como los arios literatura, pero tenían en cambio innata pasión artística y construían por instinto, como construyen las abejas (1): juntos, empero, dieron á luz la labor gigantesca de veinte siglos de arte indio.

Hállanse los más importantes restos del budismo al pie del Himalaya, en la India central y en la isla de Ceilán, entre otras islas vecinas. Las razas sedentarias en una y otra parte, establecidas desde antes del siglo tercero anterior á nuestra era, fueron las que aceptaron el budismo desde mediados de aquel siglo, al ser proclamado por el emperador converso como religión del Estado, y las que construyeron sus monumentos. Impuesto el budismo á diferentes pueblos y creencias, distinguiéronse por la cooperación á su trabajo arias, cuchitas, montañeses rústicos y turanios; éstos, sobre todo, trabajaron sin tregua más de ocho siglos en la copiosa labor, produciendo á la par de la arquitectura, esculturas peculiares, con caracteres de estilo. Los pilares conmemorativos ó *lats*, que se erigieron desde Azoca frente á otras construcciones, son por su forma y su aplicación los signos primordiales de los edificios budistas y de su arte más antiguo. Se les halla hoy en el Allahabad (á orillas del Gunduck), en Tirhut y Sankisa, con esbeltísima construcción, con base elevada, fuste en talud y capitel por remate, imitación á veces invertida de los de Susa y Persépolis. Tienen como rastro de influencias asiro-persa ó griega, palmetas y otras hojas ornamentales. Sobre su capitel figuró siempre alguna representación escultural de cuadrúpedo, elefante ó león, que le dió sello de localidad; y contenía el fuste el edicto ó disposición que se quería conmemorar.

Las otras obras budistas en que tuvo parte la escultura son los topes ó estupas, depósitos de reliquias; los templos-grutas (chaitias) y los monasterios (wiharas). Los demás restos son menos característicos y marcan menos rasgos de escuela. Son los topes, estupas ó dagobas, construcciones circulares terminadas por otra con forma exterior de cúpula, y en cuyo interior había un nicho ó cámara para reliquias: guardaban éstas y conmemoraban hechos importantes. El de Sanchi, uno de los notables, es obra del siglo primero de nuestra era; el de Amravati se construyó en el siglo cuarto: uno y otro estuvieron rodeados de

(1) J. Fergusson, memoria citada.

paredes y puertas formando crucetas, imitación de trabajo en madera (fig. 159): son partes esas cubiertas de relieves y de importantes esculturas de trascendencia histórica y religiosa, en que el culto budista tenía poca representación ó no tenía ninguna como en Sanchi, y el culto de la serpiente y el del árbol sagrado muchísima: prueba evidente de la persistencia de aquella idólatra creencia y de sus bárbaras prácticas en el extremo oriente de Asia. Los topes de Manikiala (Penjab), Bimerán y Sultanpur, eran también depósito sagrado de reliquias y tenían como recuerdo de su erección monedas y medallas.

Las grutas esculpidas fueron en número crecido. Simple excavación al principio, mero retiro de ascetas, fueron después ornadas con representaciones de Buda y otras, y con notables relieves en las paredes y adornos en las partes sustentantes, como capiteles, basas, etc. (fig. 156). Casi todas estas grutas, de apariencia arquitectónica y esculturadas, fueron obra budista. De las mil que hoy se han estudiado, novecientas por lo menos fueron consagradas á la memoria de aquel apóstol y habitadas por los ascetas observantes de sus preceptos. Un centenar de ellas fueron construídas ú ornadas por los jainas, y otro centenar las decoró profusamente el brahmanismo antes ó después del siglo séptimo. Las de Behar y Cuttah son del 250 antes de J.C., y como otras llegan al año 250 de nuestra era, llenando un lapso de tiempo de unos 500 años. El extensísimo templo-gruta del Kailasa de Elora, prodigio de construcciones á flor de tierra, de raras excavaciones, y profuso en imágenes sin fin, hasta fatigar la vista, fué obra de aquellos brahmanes, que exageraban su labor por oposición al budismo. Las grutas de Adjunta y de Karli son, sin duda, las más modernas, pero con apariencia antigua. En esos templos excavados y semiconstruídos, *espeos* y *semi-espeos*, es donde pueden estudiarse con más abundantes pruebas la religión y el arte indio de sus períodos remotos. El budismo, sobre todo, tiene allí sus tipos, sus figuras y sus escenas plásticas, y en el número crecido de las inmediatas á Bombay puede juzgarse el estilo de estas raras construcciones. La parte principal de ellas era el dagoba sagrado con las preciadas reliquias, y la figura de la divinidad sentada ó puesta de pie. Era éste de madera al principio, y al construirlos de piedra conservaron la figura de la obra primitiva. Terminaba generalmente con la forma dicha de paraguas compuesto de diferentes discos y con un remate en forma de T mayúscula. Es original la gruta del Tigre de las inmediaciones de Bengala, por representar su entrada la cabeza de aquel cuadrúpedo esculpida en toda la extensión de la roca que forma la puerta del misterioso recinto.

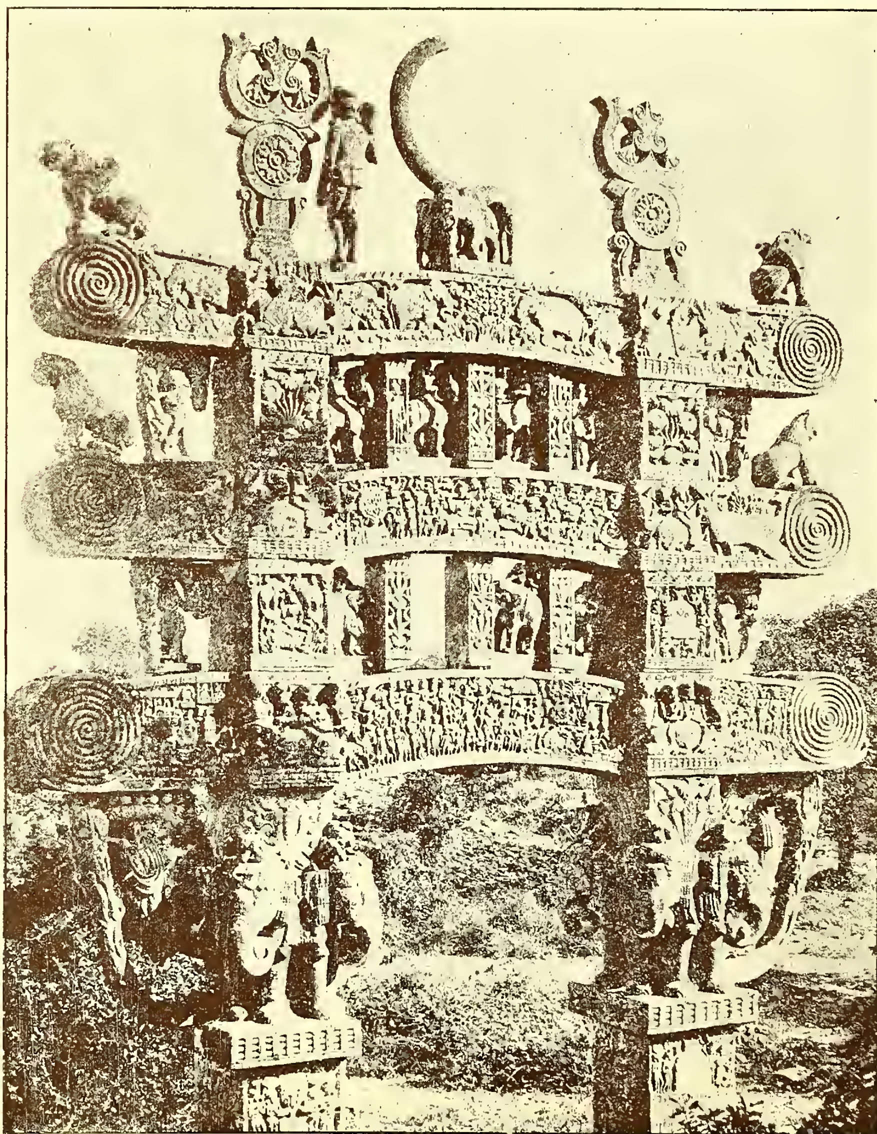


Fig. 159. – Fragmento de la puerta Norte del tope de Sanchi (de fotografía)

Muchos debieron ser también los monasterios ó *viharas* que pudieran interesar á la escultura, pues los monjes budistas estaban por millares en

la vasta península. Eran grutas unos, otros edificios construídos donde había comunidades de más de mil ascetas; en su mayoría fueron abiertos en la roca; muchos eran de ladrillo estucado, pero están en ruinas hace ocho ó nueve siglos. De algunos sólo se puede señalar el plano, y de varios se indica la construcción formando diferentes pisos. Restos de setecientos ú ochocientos monasterios quedan todavía, cuyas fechas varían desde los primeros tiempos del cristianismo á los de la conquista mahometana, y es posible que entre los antiguos los haya de más de doscientos años anteriores á nuestra era. En Bengala y sus inmediaciones se conservan restos y muchos recuerdos de estos edificios, y entre las grutas del Cuttah los hay de dos pisos que debieron alojar cuarenta ó cincuenta ascetas. Eran aquellas obras peculiares del budismo, cuyo sacerdocio tenía por objeto la meditación, la caridad, la vida pobre y mendicante, y necesitaba edificios vastos en las épocas de su florecimiento, cuando la vocación al ascetismo era inmensa entre los indios. Erigíanse también edificios y santuarios espaciosos para espléndidas, piadosas y sencillas ceremonias, donde la oración, las procesiones, las ofrendas y el incienso constituían los ritos y prácticas del primitivo culto.



Fig. 160 – Capitel de la 24.ª gruta de Adjunta (arte budista)

En la decoración de los objetos, grutas y construcciones budistas y en sus partes, se observa el mismo espíritu de sobriedad grandiosa que regía en las creencias, y que trascendía á la labor y práctica escultural. Los *lats* (pilares), las dagobas, las grutas y edificios trogloditas, y otros, están ornamentados y adornados con riqueza, cubiertos de escultura y pintura sobre estuco, por un procedimiento á manera de temple; pero nunca con profusión de adorno tal que sea exuberante, ni menos fastuoso delirio como en otros estilos posteriores que se señalan en seguida. En esto se revela buen sentido y hasta gusto delicado. Los pilares ó sustentáculos ochavados sobre basa cuadrada y á veces con fuste de diez y seis y treinta y dos caras, sobre un pie ó dado, remataban en capitel cúbico con adición de modillones ó cartelas, é imitaban por todas sus partes la construcción de madera: en sus caras y planos tiene cabida el adorno, que consistió primero en pinturas sobre estuco y luego en relieves á manera de talla, siempre sobrio, variado y elegante. El contraste de partes lisas con las adornadas, de planos limpios con los de pequeña y agrupada ornamentación; la distribución de collares de ornato en los puntos de enlace de partes lisas ó menos decoradas, y el adorno de los centros en oposición con la limpieza del resto, para hacer resaltar el conjunto, ó la rica y diminuta labor extendida como filigrana por todos los cuerpos de sostenimiento, les dan una importancia é interés decorativos marcados y de buen gusto (figs. 160 y 161). Realza éstos en los espacios excavados ó de construcción la atinada manera de distribuir las luces para producir determinados efectos, distribución que prueba no sólo buen sentido, sino gran observación para mantener unidades de efecto y misteriosa impresión en los lugares de meditación y culto. Y en las dagobas, ya al aire libre, ya en los interiores cerrados, lo colosal y lo pintoresco se unían en la impresión plástica, combinando lo sencillo de su forma con las columnatas, puertas y cercas de pilares circundantes; con los remates esculturales, la ornamentación y el crecido número de imaginería que les convirtió en obra espléndida algunas veces. Es indudable que en los pilares conmemorativos están puestas muy de bulto estas cualidades así en la forma total del objeto como en los elementos de escultura, y en el ornato, tan distinguido y de tan buen efecto como el más notable que pueda señalarse en la mejor arquitectura asiática. En todas partes la habilidad del trabajo está puesta á prueba con escultural pericia y sobra de ingenio y gusto. La variedad ornamental da á los objetos mesurada proporción y ritmo, y ordenada y aparente belleza; y lo pintoresco de los sitios en que se hallan los monasterios, grutas, dagobas y pilares

contribuye á su mayor atractivo y hasta al admirable efecto que se enlaza con lo fantástico y grandioso.

Obras de transición entre el arte budista y el brahmánico, que interesan á la plástica, existen en Mahavalipur (junto á Sadras), en la costa de Coromandel, las cuales ofrecen una impresión grandiosa de pisos escalonados con celdas y lugares de retiro, y son, á pesar de estar talladas en la roca, de impresión parecida á las llamadas pagodas de época posterior: tal vez fueron su modelo ó su primera tentativa. La época de su construcción no debió ser muy remota. En Bud-Gya existe un gigantesco templo piramidal de muchísimos pisos, con forma de cúpula budista el último, y que pudiera llamarse pagoda de esta clase en tiempos modernos. Reune lo sencillo á lo fantástico y parece en parte á varias torres de Siam. En Invulla hay una gruta excavada con pilares, que recuerda en su disposición el *Stone-Henge* de Salisbury. Unas y otras obras son de construcción budista, que se enlaza con varias de diferentes escuelas indias de tiempos subsiguientes. La escultura y la pintura eran en muchas partes decorativas. Existen también varios túmulos que debieron ser sepultura de príncipes, adornados, como los topes, de escultura y decoración pintada: parecen tener un mismo origen que éstos: eran, empero, depósitos de cadáveres en vez de depósitos de reliquias. También se menciona una antigua torre, que se cree de cinco á seis siglos antes de la reforma de Buda. Tales restos hacen memoria de una plástica y coloración empleadas cuando se construían tiendas y hasta edificios de madera, pintados y esculpidos.

La isla de Ceilán formó desde Azoca uno de los centros privilegiados del budismo. Sus dos sucesivas capitales, sepultadas más de mil años bajo tupida vegetación, han puesto de manifiesto hace tiempo su importancia monumental. Anuradhapura, una de aquéllas (400 antes de J.C.), fué durante ciento cincuenta años otra de sus ciudades sagradas. Sus dagobas Abayagiri (88 antes de J.C.), Jatavana (275 después de J.C.), Ruanelli-Dagob (161-137 antes de J.C.), Tuparamaya-Tope (250 antes de J.C.), éste muy descrito y reproducido en importantes libros, son, entre sus muchas estupas, obras que compiten con las de otras comarcas. La última tiene de cincuenta á sesenta pies de diámetro y estaba rodeada de más de cien pilares de granito de veintiséis pies, que le daban un efecto muy agradable, parecido al de alguna rotonda de Vesta.

Un importantísimo monasterio con techos de bronce, esculturado al parecer, existió en Anuradhapura. Tenía nueve pisos con cien celdas cada uno, y era reputado como muy notable entre los escritores chinos.

Cuando en 759 invadieron la isla los malabares, se trasladó la capital á Pollonarua, donde hubo numerosas dagobas y un monasterio notable, en cuyas ruinas se ve aún una figura de Buda en pie de tamaño colosal. Vense también los restos de un edificio piramidal, de seis altos, con capilla á la manera de los edificios religiosos de los caldeos, que vuelve la memoria á las llanuras del Éufrates y Tigris, de donde los indios tuvieron más de una inspiración artística. Delante de él hay un dolmen de noventa y seis pies de largo, que se relaciona con otro de los llamados monumentos megalíticos. Se hallan en tan modernos tiempos formando parte de la *Casa redonda de Pollonarua* y de sus edificios religiosos.

Pero hasta aquí el arte budista caracteriza sólo un período antiguo (siglo III antes de J.C. al VII ó IX de nuestra era); representa especialmente una raza, los turanios, é involucra las otras en una sola creencia, el budismo; determina con este solo la religión de una época, extinguida á los diez siglos; es la expresión de una sola escuela de arte, tiempo y comarca; sintetiza ideales afines de una sola familia predominante y de una secta venida tal vez de fuera: no es todo el



Fig. 161. – Pilar de la 24.ª gruta de Adjunta (arte budista)

arte peninsular; no es el de todos los tiempos, ni el de los tiempos medios; no es el de las principales comarcas, ni caracteriza individualmente cada una de las más culminantes familias y creencias, que adoraban individual ó juntamente á Brahma, Vishnú y Siva, á los dioses de la Trimurti, ó practicaba el jainismo, aquel neo-budismo sin ascetas ni misterios, y que tiene del culto de Vishnú sin sus supersticiones locales ni exaltaciones. El arte verdaderamente indio de la que podríamos llamar edad media, está representado por otras varias escuelas, y de manera principal por las de los siglos VII al XIII. Su vida constante y viril, llena de tradicional vigor, ha durado tanto como las razas y los varios cultos, á pesar de la *razzia* innovadora de los conquistadores mahometanos. Aquellas construcciones son las que nos transmitieron las obras de fantasía verdaderamente indias con gran variedad de formas típicas y asuntos de escuela, que como rasgos etnológicos no se desmienten nunca. Por ellas se ve que tuvo el arte indio dos períodos marcados y dos tendencias culminantes: el del ciclo budista, de un carácter monumental grandioso y lleno de sencillez, y el de los edificios que siguieron en creciente desarrollo las huellas de aquél, con fantasía exuberante y prodigioso efecto; que con caprichosa y varia forma parecen á veces un sueño ó un delirio de ardiente imaginación en diferentes comarcas y períodos modernos. De ellos salieron también en distintas direcciones para el Norte, Oriente y Mediodía tantos estilos varios, que como ramas seculares de genesíacos árboles formaron cien nuevos troncos, unos á otros enlazados al tocar por su extremo la tierra, y echaron mil renuevos; ó, como los rayos de un foco ó espectro luminoso, se descompusieron pronto en diferentes matices de vigorosa entonación.

Forma el arte, que los ingleses llaman *indo*, cuatro grupos principales de otras tantas regiones. Al Norte el estilo *bengalés*, de pocas, pequeñas y más modernas obras, de que Orissa conserva la mayor y más brillante parte, llena de primorosos detalles. Distínguese este estilo en arquitectura, entre otros caracteres, por sus torres pintorescas divididas en fajas horizontales y terminadas en un remate bulboso, como en Barolli, Kanaruc y Dumnar, ó en torrecillas superpuestas y agrupadas, como en Benarés, que son de más moderno gusto, y por su detalle abundante y afiligranado, que cubre toda la obra (fig. 157) á la manera que en el templo de Kali (fig. 155). La escultura es aquí abundante y primorosa (figs. 162 y 163), y forma, más bien que cenefas, cortinas de profusas imágenes. Su región geográfica está en la comarca aria primitiva, que ocupa, por una parte, el golfo de Bengala y las bocas del Ganges, y la porción ascendente del vasto río donde se mezcla en la región budista, con los restos importantes de este estilo; desciende luego por el Cuttá hasta el centro del Dekkán, y ascendiendo entre el Jumna y el Nerbudah hasta Agra, se interna en el Rajaput y baja de nuevo mezclado con otras formas por el centro de la península sobre las fuentes del Godavery. Una línea tirada en el mapa desde Madrás á Bengalora y que divida el Indostán en dos partes, señala para algunos autores la separación natural, aunque no bien probada, del estilo del Norte y del Sur. Este, opuesto al anterior, tiene límites más claros: es el estilo *dravidiano* ó *dravidio*, cuyo centro principal está en Madrás. Ocupa la parte baja de la península extendiéndose por todo el Mysore, donde conservó el sello de una raza á través de siglos y evoluciones, en los pueblos de familia *tamula*. Su tipo característico lo forman en arquitectura las torres numerosas y gigantescas de tres á catorce pisos, escalonados y superpuestos en disminución formando pirámide, terminada en un casquete de cinco puntas, y conocidas por pagodas (1); los cercados paralelos como en otros edificios de Oriente; los pórticos monumentales llenos de grandiosa escultura á la manera que en Vitoba, y la distribución de partes reguladas, dominadas por torres del estilo, llamadas *Vimanas* ó santuarios misteriosos; *mantapas* ó pórticos, que á veces son también como antisantuarios para aumentar el misterio; puertas de efecto ó *gopuras*, que ocupan los centros de los cercados y los flanquean dándoles paso, y grandes y fastuosas salas con centenares de columnas conocidas con el nombre de *chultris*. Combaconum, Tiravalur,

---

(1) Véase la lámina tirada aparte cuyo título es: *Arquitectura india*, lám. 12.

Tanjaor, Chalembrón y Madura (1) tienen, entre otros muchos sitios, colosales edificios de este estilo, el más de antiguo señalado, el casi único conocido, que por su forma es característico de la región del Sur, por su plástica un asombro escultural y estatuario, y por su impresión el tipo, aunque monótono, más magnífico y fastuoso de los edificios indios. Las figuras y grupos gigantescos hacen aquí, cual en el pórtico de Seringham (fig. 154), obra de miembros sustentantes, entre la decoración espléndida, profusa y destacada. Son las abundantísimas obras de este estilo las que por un error de concepto se creyeron genuina-

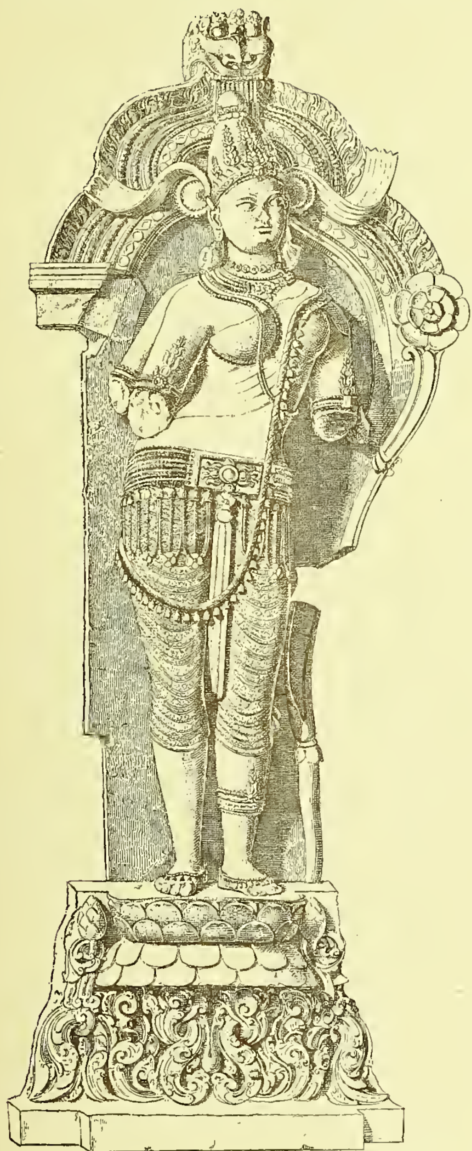


Fig. 162. – Bhagavati

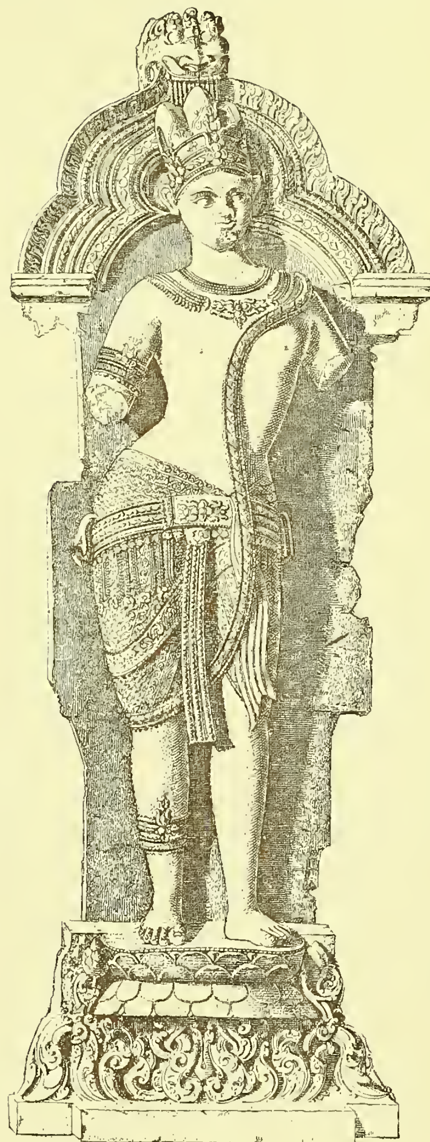


Fig. 163. – Kartikeya

Figuras de siete pies existentes en nichos del templo de Buvanesvara (Orissa)

mente indias y de más antigua época, y forman, con las del estilo bengalés, los dos tipos capitales señalados anteriormente como dos tipos de raza (2).

Al Oeste de la península india y en los territorios llamados Rajaput y Mysore, empleáronse otros dos estilos por dos grupos representados con dos nombres, como distintivo etnográfico y de creencia á la par. Son el estilo *Jaina* y el *Chalukia* ó *Rajaput*, designado aquél por el apelativo de secta y éste por el de geografía, ó etnología, y culto. Son los jainas constructores de obras arquitectónicas y esculturales notables, llenas de sobriedad y elegancia, al par que de novedad, y los autores de cierto estilo original y razonado en que entra como parte esencial la cúpula. La gruta de Indra en Elora (fig. 156) con su relie-

(1) Véase la torre de Madura reproducida en la lámina 11 de *Arquitectura india*, tirada aparte, fig. 2.

(2) Las diferencias de estos dos estilos pueden verse en arquitectura y escultura estudiando comparativamente el templo bengalés de Bandami, en que hay separadas dos torres diferentes, una de estilo del Norte y otra del Sur. Las indicaciones de caracteres sólo las apuntamos en este capítulo, pues su verdadero sitio de estudio es la parte de nuestra obra referente á la *Arquitectura india*.

ve notable y sus estatuas, es su obra con rasgos particulares de estilo; los templos sobre basamentos salientes, las salas con bóveda ó cúpula sobre asiento octógono, los arcos rectilíneos, los pabellones con pilares calados y con nichos para imágenes en las basas, capiteles y zócalos, con columnatas dispuestas también en plan octógono, enlazadas por guirnaldas lobuladas, que se apoyan bajo arquitrabes en repisas, cartelas ó modillones; los macizos horadados por todas partes para dar cabida en huecos á las figuras y á la representación constante, y hasta monótona, de veinticuatro santos ó profetas (tirzankars), venidos, según semimítica tradición, á la vida religiosa entre 600 y 250 años antes de J.C., dan á las obras jainas el tipo peculiar característico que les distingue de las demás en el Guzarate y el Mysore. Sus templetes airosos recuerdan á la vez en impresión los *eimisi* egipcios de la época de los saitas, y las rotondas romanas de carácter asiático, y tienen sus más bellos ejemplares en el pequeño templo de Amwah (Adjunta) y en los pilares de Chandravati, despojos solitarios de un edificio bellísimo. Los templos de Sadrí, Monte Abu, Somnathz y la torre esbelta, bien proporcionada, de Chittora, dan admirable idea de la construcción y la plástica de aquellas ricas y elegantes obras. Su corto número y su moderna época es, en las pocas que nos quedan, cualidad que avalora y realza su novedad y su prestigio. Es, en fin, el estilo Chalukia ó Rajaput, fruto de un pueblo que abandonó el jainismo por el culto de Siva; pero que aun así puede considerarse en arte, como constructor y decorador más antiguo. Sus rasgos artísticos están en este estilo estrechamente ligados con los de pueblo y raza, pudiéndose decir que es el arte peculiar de un pueblo, de una comarca, de un período y de una creencia, como el más caracterizado de la India. En los detalles tiene más de un punto de relación constructora, ornamental y escultórica con el estilo jaina; y en elegancia y arte típico no se quedó tampoco en zaga. Distínguenle las pirámides cónicas de diez y seis caras, entrantes y salientes, agrupadas de tres en tres, que sentadas á veces sobre un cuerpo inferior cúbico á manera de cúpula, dominan los edificios formando fajas horizontales terminadas por agraciado doselete. Los otros caracteres de estilo son esencialmente arquitectónicos, de cuerpos salientes y entrantes y plantas bilaterales, pórticos y pilastras que requieren especial explicación como parte monumental y de construcción, relevadas por primores esculturales, prodigados á manos llenas con insuperable habilidad y un fausto y riqueza que asombran. El pabellón de Bellur, sentado en un artístico y moldurado basamento y suspendido sobre el lomo de sinnúmero de elefantes, es una obra primorosa, y el famoso templo de Hullabed (1310), la obra escultural más espléndida y de amontonada labor de la estatuaria india y de estilo Chalukia, que tuvo sus maravillosos reales en el territorio de Bombay.



Fig. 164. – Capitel con enanos de la puerta budista del Oeste del tope de Sanchi

Otras construcciones y grutas excavadas erigieron y labraron los autores de los cuatro estilos indios, que forman otros tantos centros arquitectónicos esculturales con caracteres de escuela, en que puede estudiarse aquella plástica de los siglos VII al XVII con profusión de detalles. El Kailasa de Elora con su famoso vimana y sus numerosos edificios, obra dravidia del siglo IX al X; la gruta de Dumar Leino, de estilo bengalés, con su espaciosa sala; el templo gruta de Ravuna, con su notable simplicidad (1), ó el grupo jaina de *Indra Subba*, con algunos restos de antiguos palacios y de otras construcciones, fueron obras, de

(1) Véanse reproducciones de estas y otras grutas en las láminas sueltas: *Arquitectura india*, láminas 10, 10 A y 11, que forman parte de esta *Historia general del Arte*.

anchos planos y partes decorativas, en que pudo campear y lucir la escultura ornamental. De los monumentos indios cabe decir que más bien que obra arquitectónica son, por lo general de su apariencia, una constante y continuada escultura. Aquí como en Asiria, y con más extensión que en Asiria, parece que se hicieron los edificios para dar plaza á los relieves y á las representaciones plásticas; y que á no ser por éstas carecieran de importancia muchísimas obras indicadas como labor arquitectónica. Todas las obras revelan, por sus profusas imágenes, el prodigioso esfuerzo de aquellos distintos pueblos por labrar para sus divinidades, culto y sacerdocio, las mayores maravillas que era dable alcanzar á la más pródiga fantasía. Son, por la piadosa tenacidad con que se llevaron á cabo, comparables á las trogloditas excavaciones budistas de que fueron sucesoras, y á los templos espeos egipcios, á los cuales superan en cantidad de decorado y con los que tienen á todas luces más de un punto de relación. En todos los indios se ve el sello vario de tipos originales, locales y adecuados de los pueblos y creencias, tradiciones, gusto, costumbres y fantasía de la raza ó familia que les consagró á sus dioses con los símbolos y signos de su adoración, los recuerdos de su historia, las imágenes de su poesía y el sello de su idiosincrasia. Apenas hay allí indicio de forastero influjo, por más que desde los fenicios en tiempos remotos hasta los mahometanos y mogoles modernos, hayan invadido el país por diferentes partes y establecídose en él huestes numerosas que crearon estilos nuevos, pero que no cambiaron nada de lo localizado antiguo, que echó fuertes y profundas raíces en aquel suelo. La memoria de los griegos contemporáneos de Alejandro, ó el influjo de los asirios y persas, tal vez muy indirecto, y aun mejor el de algunos sucesores del osado capitán, que ornaron los bustos de sus monedas con despojos de elefantes ú otros símbolos del país indio, se trasluce acá y allá en los pilares budistas: las hojas ondulantes y enroscadas que ornan el capitel de varios *lats*, semejando imitación asiro-persa, tal vez de segunda mano, entre fajas de gruesas perlas y torzales; de rosas y palmetas, inspiradas de palmas y en la flor airosa de la madreselva, son, con varias figuras humanas y desnudas, redondeadas, agraciadas y esbeltas, y con asuntos históricos parecidos á los asirios y griegos (fig. 165), indicio de relaciones habidas entre los pueblos de Occidente y los indios por mediación del Turquestán, el Afghanistán y el Penjab.


Fig. 165. - Carro militar que recuerda formas asiro-babilónicas y egipcias

La obra de los estilos antes indicados como de segunda época, que forma la Edad media india, tuvo un período de duración de diez siglos. Al principio, y en su etapa de tentativas, anterior al siglo VI, recibió influencias budistas, que, como las formas bulbosas imitadas de los topes y las representaciones escultóricas de los adeptos de Gautama, pasaron á formar parte de las construcciones y la plástica en los siglos subsiguientes. El desarrollo histórico de ese período artístico se presenta de este modo:

Del siglo I al VII, ensayos y tentativas y formación de estilo;

Del VII al X, crecimiento y desarrollo;

Del X al XIII, florecimiento y esplendor.

En el XIII decae el estilo jaina y se oscurece el chalukia: ambos tuvieron un período álgido tras un florecimiento brillante de los tres últimos siglos. La destrucción de Vira-Narasinha en 1268 por conquistadores mahometanos, marca el fin del esplendor á ese arte del Oeste. Pero el estilo bengalés y el dravidiano, que aparecieron primero completamente formados, y especialmente aquél en la región de Orissa, continuaron después del año 1300 dando á luz obras notables que tuvieran fama de grandes en todos los pueblos del mundo, y en mezcla con otros estilos en determinados puntos, como en Badrabán, Alvar y Madura. Cada uno de los cuatro estilos representa en la historia del arte un tipo regional religioso y etnográfico completamente acabado, que tuvo su nacimiento, desarrollo y esplendor, como ufana planta nacida, crecida y desarrollada con abundante savia en tierra fecunda y virgen.

Un estudio de detalle comparativo de las diferentes partes de cada uno de los estilos antedichos, pone como principio fundamental la marcada diferencia que existe con los monumentos budistas y el profundo punto de partida que separa el concepto de lo simple, del de la mayor complicación posible en los miembros, formas y detalles. Obsérvase que los monumentos no primitivos representan los antípodas de los que fueron sus modelos. Para el indio posterior al siglo VII ú VIII de nuestra era, el ideal arquitectónico y plástico estaba en el efecto mágico é imponente producido por lo gigantesco, á la vez que por la mayor prodigalidad exuberante de los detalles. Los jainas fueron los que exageraron menos el principio; en cambio los chalukias lo llevaron mucho más lejos, aunque con cierta peculiar delicadeza de detalle, y los indios del Sur lo exageraron hasta la más extremada prodigalidad.

La masa impone en estos estilos con sus gigantescas proporciones y formas; pero el detalle anonada por lo estupendo del trabajo. Por uno y otro medio se trataba de infundir en el ánimo admiración y asombro, así en lo interior de algunos edificios de misterioso terror, como en el fondo de profundas cavernas estalactíticas. Para el indio de algunas escuelas, no había más que amontonar partes llenas de perfecciones, formas de efecto fantástico, masas de asombrosa magnitud, cubiertas de motivos y detalles sin fin, enlazados sin preferencias, para obtener el deseado objeto á que aspiraba su arte. Diríase que trataba de reunir todo un cosmos viviente, todo su poder de ingenio, toda la vehemencia de sus concepciones fantásticas en el santuario de sus dioses.

Y en ello tienen parte por igual lo rico, lo grande, lo bello, lo seductor, lo fastuoso, lo terrorífico, lo lúbrico, lo feo (fig. 164), lo monstruoso, lo imponente, lo inmenso, lo sublime. Su obra fué, bajo este punto de vista, un encanto, un asombro y un delirio. Así se nos presentan el vimana de Tanjour, el gopura de Combaconum, el chultis de Tinivelli ó de Madura, el kailasa de Elora, la gruta de Indra, el templo de Jaggrenatta.

Un mundo inmenso separa el concepto simple de las obras budistas y el más regular de otros pueblos en que la sencillez severa y grandiosa constituía el bello ideal del arte arquitectónico figurativo; el ideal indio fué derrochador de motivos hasta la prodigalidad y procreador de figuras y ornatos con volcánica fantasía. El orden simple y el sobrio buen sentido fueron incoloros y pobres para aquel arte de lo desordenado, de lo irregular é imposible fantástico.

Pero hay en él muy marcado el deseo de interesar por la riqueza del detalle, admirablemente ejecutado á veces; y á la par hay un superior concepto de los grandes efectos, de las luces y sombras por contrastes de las manchas y siluetas, siempre variadas, intensas y fascinadoras. El pórtico de Vitoba, en Bejanagur, es de un relieve macizo, de un vigor virgen y pasmoso, de entre salvaje y sublime apariencia, y el del templo ó pagoda de Séringham (fig. 154) de una osadía y grandeza fantástica fascinadora. Las vastas avenidas de las salas, atestadas de pilares, adornos é imágenes, como inconmensurable cristalización, son de perspectiva escénica, teatral, que no tiene par. Las caprichosas torres bengaleses, las preciosas torres chalukias, las salas pintorescas y admirables de los jainas, poseen todo el atractivo de efectos mágicos que pueda apetecer la fantasía más exigente y extremada. En estas partes estuvo la arquitectura india á inmensa altura con la cooperación de su hermana la escultura.

El detalle priva en cambio algunas veces con exceso y destruye el efecto por fatigar el espíritu con su inmensa prodigalidad. El buen sentido de los miembros varios de sostén y ornato, no tienen siempre objeto ni explicación. Las columnas y los pilares esculturales, verbigracia, llegan á ser una aberración en la mayor parte de las grutas excavadas y en algunos edificios del estilo del Norte ó del Sur. Los edificios sobre elefantes son, á pesar de su pristina originalidad, de una falsedad grosera; los coronamientos pesados sostenidos por hombres é imágenes de fantasía, de una fragilidad insostenible. Las otras partes, como arquitrabes, frisos y cornisas de escultura, tampoco se aplican muchas veces por su utilidad, sino simplemente como partes decorativas. De aquí el que se fraccionen á lo infinito y cambien siempre de formas.

Muchísimos detalles y motivos tampoco tienen objeto ni explicación y sólo son aceptables por el sello y carácter que dan á los estilos.

Sin embargo, si no tienen propiedad, las partes de esta arquitectura y escultura tienen belleza de detalle, algunos dignos del arte clásico, gracia y brillantez de forma, bastando para ello ver los caprichosos pilares como candelabros de las grutas de Mahamalaipur, sobre animales fantásticos (1), los pilares macizos de Elefantina, los más robustos del Kailasa, hechos con buen sentido, y el elegante de la gruta de Parasua Rama; los pilares de Chalembron, los inexplicables y llenos de casi irrealizable fantasía del templo de Madura, y en fin, las cornisas y columnas ofrecidas como modelos por Ram Raz. En todos ellos falta la sobriedad distinguida del antiguo arte budista, pero hay una fantasía brillante y rica, llena de capricho y novedad y envuelta entre primores de ornato. La riqueza de relieve es tan grande que ofrece por sí sola idea de la imaginación de sus autores.

Todas las formas por ellos empleadas produjeron otros tantos elementos de su originalidad; con el vigor y variedad de los estilos revelan, á pesar de todas las exageraciones y prodigalidades, los esfuerzos y alardes de una imaginación delirante, los imposibles de forma y las desviaciones de sentido, que allí vivían, en las vastas comarcas, sociedades viriles, llenas de imaginación fastuosa y típica y de tenacidad primitiva, productora de colosales monumentos.

Pero, ¡cosa original! la prodigiosa labor de aquel período de diez siglos no representa en el arte una unidad nacional, sino una diversidad; y á excepción del arte budista, ninguna forma posterior logró imponerse á las demás como estilo del país. Se ve que hay y hubo allí una armonía de elementos heterogéneos y de elementos discordes con variedad infinita, nunca una viviente unidad que condense la obra acorde de un pueblo grande y potente; que hay en todas las obras una impresión general, de carácter *sui géneris* con rasgos de una nación, que llamamos de arte indio; mas profundizado el estudio y analizadas las producciones, se las halla tan distintas como se las ve en Europa en el mismo período. Sólo la plástica nos presenta con su diversidad de imágenes, de tipos y asuntos variados de procedencia distinta, aquella aparente armonía que provino de la mezcla de ideas religiosas diversas y de la superposición de capas de aluviones etnográficos. Hay allí, pues, formas varias de arte de aspecto regional, que componen, en conjunto múltiple y abigarrado, el arte de la nación. Es el primer ejemplo que se puede señalar entre aquel arte antiguo de los pueblos de Oriente, que creó siempre unidades con pertinaz instinto y las sostuvo siempre con empeño; que no produjo nunca variedades simultáneas con sello de localidad en una misma región; que sólo llegó á variar á través de las edades y grandes revoluciones. Y es porque no fué la India en la inmensa península, cual los otros países, una sola nación extendida en vasto espacio, sino diversas naciones separadas por montañas y caudalosos ríos y encerradas por dos mares y una línea de altas sierras: una nación como Europa, que limita el mar inmenso, y una cadena montuosa de la extensión de Suecia, cuyas vastas mesetas é imponderables vertientes darían cabida á reinos en sus llanos y repliegues, y cuyas empinadas crestas son cual torres de gigantes que se pierden en el cielo. ¡Fenómeno singular! Aquella naturaleza que parecía creada por su vasto aislamiento para encerrar á un pueblo sosegado y tranquilo á través de los tiempos, para dar asiento á una raza, vida á una vasta familia, que formara un imperio con una religión, una lengua, un espíritu nacional, unas mismas costumbres y un arte secular, dió albergue á diversas razas, á un enjambre de familias, lenguas, creencias, monarquías, aficiones y costumbres, trajes pintorescos y usanzas; siempre varios, distintos siempre, como la piel de sus hombres, la producción de su suelo y el clima de sus regiones: es que por una circunstancia rara moraron juntas en aquel suelo durante diez siglos de arte, las tres razas principales, las tres razas de la Historia que poblaron el universo y lucharon en lo antiguo, los turanios, los arios y los semitas, rodeados constan-

(1) Véase la lámina 10, arquitectura india: *Columna de Mahamalaipur*, núms. 7 y 8.

temente de ramas cuchitas y mogoles, y de las razas negras, que tienen su par en la Australia. Con su variedad histórica parécese aquel suelo bárbaro á la vez que fastuoso, magnífico y abigarrado, á un espléndido manto real de colores brillantes, tachonado de grandes piedras, luminosas como estrellas. La plástica, cual los hombres, como toda la naturaleza, representa la armonía más varia, en conceptos y formas, en tipos y asuntos ambiguos, injertados unos en otros, reflejo de aquella sociedad multiforme y abigarrada. A diferencia de la China, que fué una inmensa unidad creada por la naturaleza, tradicional é inmutable, fué la vasta región índica el país oriental de más subjetiva organización y esencia cosmopolita en historia, vida y arte.

OBSERVACIONES DE DETALLE ACERCA DE LA ESCULTURA Y PINTURA INDIAS

Como parte importante decorativa ó accesoria de la arquitectura, se halla en la India abundantísimo tesoro de esculturas. El indio, apasionado por el detalle, prodigó éste con sus ornatos más allá de toda ponderación. Millares de estatuas y relieves podrían darnos un completo cuadro de lo que esta escultura era y representaba, y en sus más importantes edificios brahmánicos podrían describirse por centenares. Toda la vida de los dioses, todos los cuadros fantásticos de sus epopeyas tienen reproducción en los monumentos. Todos los rasgos imaginativos, todas las aficiones creyentes, todo el fanatismo popular tienen en la piedra labrada imagen durable y corpórea. Para concebir el caudal y el carácter de gran parte de aquella escultura, basta tender una mirada al Chultri ya citado de Madura. ¡Qué inmensa exposición de imágenes!

En las entradas de los edificios, en las paredes y cornisas de los templos abiertos en la roca, grotescamente colgados en los ángulos de las construcciones, agazapados en los arquitrabes y cornisas; en los frisos y al pie de las ventanas de las pagodas, circularmente colocados en lo alto de algunas; en los numerosos frisos de los Vimanas, en los pilares, como cariátides; asomadas de pie, ó sobre elefantes bajo los entablamentos; en derredor de los sustentantes, en los centenares de nichos que rompen las líneas de los cuerpos arquitectónicos, que se interponen á las molduras; en los pórticos prodigiosos de los edificios dravidianos; en las puertas de los bengaleses; en las bases de los rajaput; en las horadadas columnas jainas; en las más bizarras combinaciones y actitudes, en todas partes y de todos modos aparecen con profusión sin límite la estatuaria y el relieve, con verdadero fanatismo por la imaginería. Hay que confesar que el pueblo y los artistas indios tenían vocación y actividad escultural llevada al extremo como ningún otro pueblo asiático.

El campo privilegiado de su especialidad era la representación de sus dioses y su forma más preferida el relieve, alto á veces como una estatua. La estatuaria ornamental es también su especialidad á partir del siglo décimo. País en que toda la vida y las luchas, todas las empresas y la literatura se fundaban ó se envolvían con el misterio de sus fantásticas divinidades, debía tener en éstas el campo constante de su escultura. Sus dioses son, sin embargo, poco artísticos, ora por lo simbólico de sus representaciones, ora por lo alambicado de su concepto, ora por lo monstruoso de sus imágenes.


Fig. 166. – Buda sentado (copia de una figura de Sanchi)

El budismo antiguo era sobrio en sus esculturas, como lo fué en arquitectura; el brahmanismo no puso límite á su imaginación ni á su fanatismo. El culto de Vishnú y el de Siva, que fueron un tiempo cismas brahmánicos quizás, y el jainismo, herencia del budismo con mezcla brahmánica ú otra, crearon un vasto panteón indio, el más imponente sin duda de los paganos. Un politeísmo panteísta de treinta y tres divinidades de origen ario se con-

virtió, por una multiplicación fantástica é hiperbólica de millones, en trescientos treinta y tres millones de divinidades. ¡Era un culto de dioses digno de aquel delirio de fanatismo que les rendía sensual y degradante culto!

El budismo tenía por tipo escultural á Buda. Su imagen, sentada en un poyo, con las piernas separadas, las manos ante el pecho como en oración, con la expresión concentrada, adorna en un bello relieve el dagoba del templo troglodita de Visvacarma. A uno y otro lado de su nicho hay figuras de pie, junto á

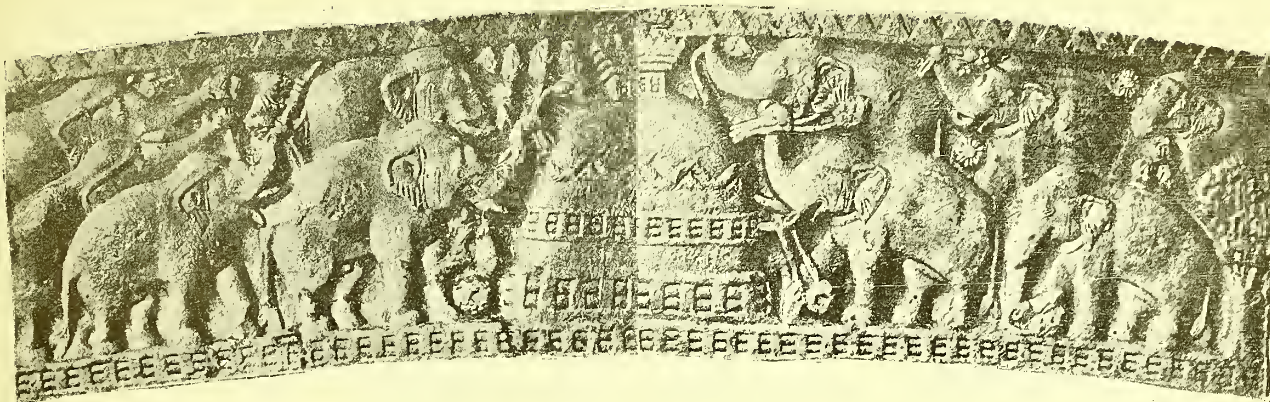


Fig. 167. – Elefantes adorando un *dagoba* ó relicario; relieve del tope de Sanchi (según fotografía)

sus pies dos animales simbólicos y, formando faja circular, sobre su cabeza grupos de otras figuras. La suya presenta tranquilidad digna y meditabunda. En otros topes ó dagobas figura sentado en el suelo con las piernas cruzadas á la manera oriental, con los brazos caídos, desnudo igualmente y profundamente entregado al quietismo rígido y concentrado (fig. 166). Su retrato le representa jovencito en un dagoba de Adjunta, vistiendo túnica sin ceñir, de pie, envarado y absorto en severa reflexión: tiene los pies descalzos.

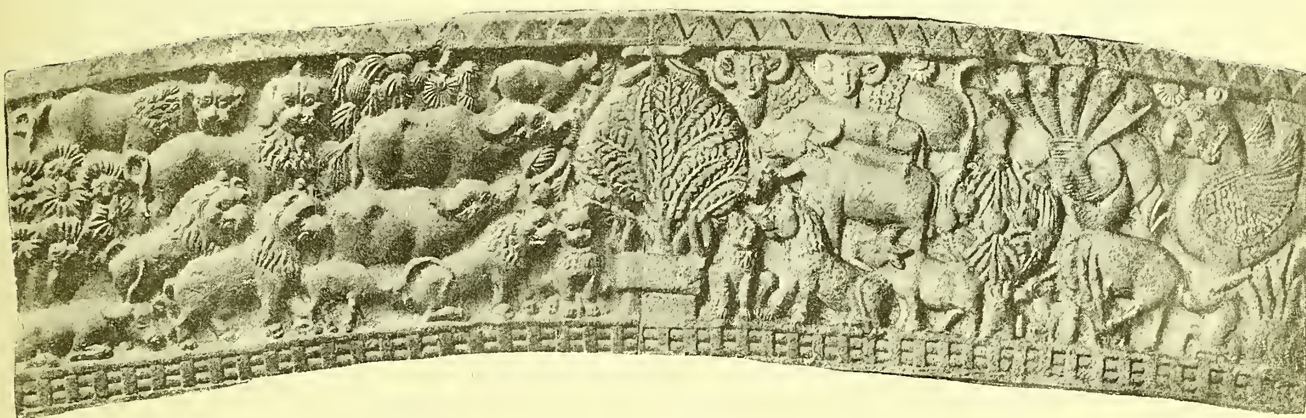


Fig. 168. – Adoración del árbol sagrado por diferentes animales; relieve del tope de Sanchi (según fotografía)

Como en todas sus imágenes, lleva la cabeza descubierta. En un ruinoso templo de Pollonarua se hallaba otra estatua de Buda de 58 pies, vestida, inmóvil y con un redondo escudo á la espalda; y en la misma isla de Ceilán hay otra figura suya en relieve de 90 pies. Otra de 120 pies forma un poderoso y gigantesco relieve en el territorio índico del Oeste. En las cercas del tope de Amravati se hallan varias figuras de Buda en una y otra actitud y en diferentes formas, tamaños y agrupaciones, que hacen memoria de su vida y su leyenda (figs. 169 y 170).

Escenas de adoración de la época budista se hallan en el tope de Sanchi, adornando sus puertas con extensos cuadros en relieve, que tienen igual interés por su belleza que por su significación. La adoración del árbol sagrado de este culto, representado en Sanchi, se halla también en unas esculturas de Jodeo-Gopa. La más famosa colección de escenas budistas figuraba en una cerca del tope de Jamalgiri (cerca del Indo), parte hoy en el Palacio de Cristal. Su forma, distinguida y en partes muy bella, tiene reminiscencias griegas, que demuestran palpablemente cuánta influencia tuvieron éstos en aquella parte del



Fig. 169. – Tope budista ricamente esculpido, con representaciones de Buda y otros motivos religiosos, procedente de Amravati (de fotografía)

territorio indio. Su dibujo y ejecución son infinitamente superiores á cuanto produjo en escultura el país budista. El tope de Amravati tenía esculturas también importantes, parecidas á las del de Sanchi, labradas con una minuciosidad sólo conocida en la India.

Los topes de Sanchi y Amravati son, pues, los monumentos más conocidos de su clase entre los que tuvieron representaciones interesantes, por lo notable de su trabajo, la belleza de su combinación y el arte y alcance histórico, mitológico y legendario de la creencia budista, en mezcla con el culto de la serpiente y del árbol sagrado. Buda, el árbol y la serpiente formaban en estos dagobas una trinidad, probando que el culto de *Naga*, la serpiente de siete cabezas, ó del dios-culebra, estaba tan floreciente á la sazón como el mismo culto de Buda y del árbol sagrado (1). Con la adoración del dios *culebra* debe enlazarse la del culto de las reliquias (representadas por dagobas) y la de los discos ó ruedas simbólicas que con las reliquias se hallan figurados frecuentemente.

Los dos topes de que ahora se habla son, como se dijo, del siglo primero ó algo antes el de Sanchi y del siglo tercero al quinto el de Amravati, cuya parte más importante parece ser del siglo cuarto. Éste interesa aún más que el primero por su trabajo en mármol, más delicado que el abundantísimo del otro, y los dos forman un grupo de bellas obras que se explican y completan unas á otras. Figura la escultura del primero en puertas monumentales (fig. 159) de ingreso á un cercado que rodeaba el dagoba, y ornaban las esculturas del segundo dos cercas paralelas del tope; gran parte de esta interesante labor plástica de Amravati se halla desde 1855 en la colección de antigüedades indias de Londres; las restantes quedaron en su sitio y pasaron después á formar parte de otro de los museos de la Compañía inglesa de las Indias: son preciosidades budistas tan notables por su ejecución como por su significado.

(1) Fergusson, *Memoria* ya citada.

Cuatro puertas tiene el tope de Sanchi, que miran á los cuatro puntos cardinales; algunas están completamente mutiladas, otras con sensibles destrozos; mas todas ofrecen cuadros y detalles de suma importancia para el arte y la creencia. Forman todas combinaciones sencillas de pilares ó jambas con capiteles de estatuaria, que se parecen á los *lats* ó pilares conmemorativos y sostienen un cuerpo superior formado por dos postes laterales de sostenimiento, tres intermedios más delgados y tres anchas traviesas ó dinteles superpuestos. Terminan los grandes postes con un remate ó final decorativo, y los dinteles en espiral sostienen figuras y grupos simbólicos y á sus extremos leones ó monstruos, distintivo budista; todos los planos de la construcción están completamente cubiertos de ornatos y escenas en relieve, entre los que resaltan y sobresalen figuras ó grupos de más relieve ó de mayor tamaño. Estas puertas son tan típicas como originales y pintorescas, y tienen en su parte superior de enseña y en el conjunto de rico y elegante ingreso monumental.

Representáronse especialmente en el tope de Sanchi numerosas escenas de adoración de dagobas (ó arquillas de reliquias) (fig. 167) y del árbol sagrado (fig. 168), que se reproducen en todas las formas imaginables con verdadera profusión. Toda la naturaleza humana y animal presta homenaje á esos símbolos de la creencia, y como en un nuevo edén se inclinan ante la sagrada reliquia y la imagen de vida de la

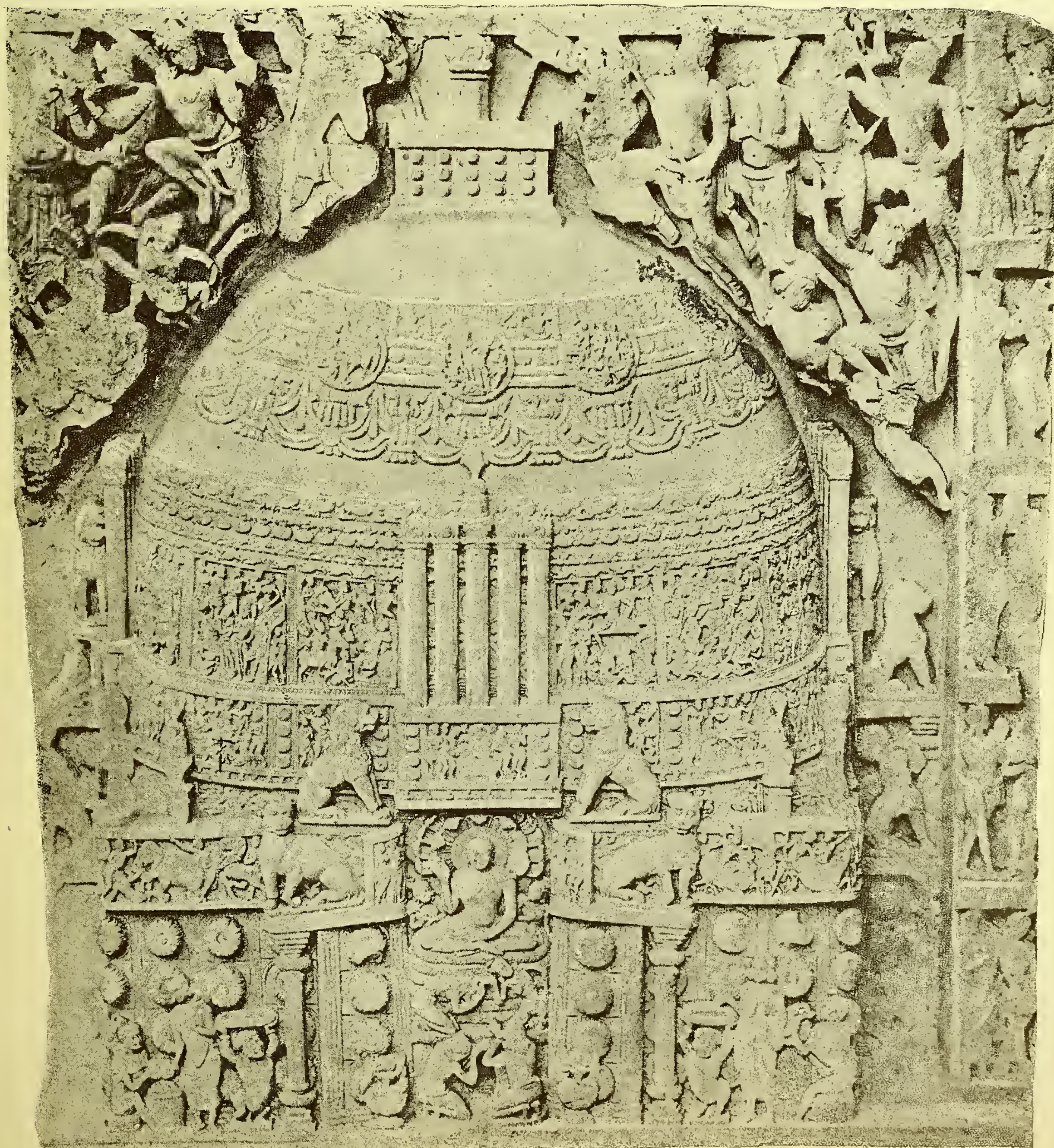


Fig. 170. - Tope budista ricamente esculpido, con representaciones de Buda y otros motivos religiosos, procedente de Amravati (de fotografía)



Fig. 171. – Naga y Nagui, representación simbólico-legendaria del culto de la serpiente

higuera religiosa *(ficus religiosa)*, referencia al árbol bajo el cual descansaba Sakia-Muni. Varones, mujeres, niños, príncipes, soldados, misteriosos seres y poderes sobrehumanos, elefantes y otros animales, se postran ó arremolinan alrededor de las sagradas enseñas, como en algunos sencillos cuadros góticos de la Creación en torno del Señor del universo. Autores ingleses y sabios indianistas aseguran que hay esculpida en Sanchi una Biblia budista de los primeros siglos de nuestra era. El recuerdo de la realidad, la leyenda épica y la fábula legendaria y popular prestaron sus imágenes al arte para producir esos cuadros religiosos y de fantásticos misterios y milagros. Toda la naturaleza, más corpórea ó más plástica que rodeaba al budista, servía al escultor indio para trazar cuadros y escenas donde, como en un nuevo Génesis, tomaban parte todas las criaturas.

Las esculturas del tope de Amravati que ornaban las cercas paralelas del espacio circundante, son de mucha más lata representación, conteniendo, además de cuadros del árbol sagrado, muchos de adoración de la culebra y otros, y escenas budistas y legendarias mezcladas con varias que debían ser indudablemente épicas. Muchas están en discos (1), llenando el espacio con sumo arte y atinada y bella agrupación; otras ocupan espacios más reducidos y distintos. Varios de estos espacios están ornados con las representaciones de topes ó estupas donde figuran elementos diversos, símbolos de Buda é imágenes de este reformador, entre otras de sus secuaces ó de figuras religiosas de los *Nagas*, príncipes ó divinidades imaginarias del culto de la serpiente (figuras 169 y 170). Aquellas representaciones de dagobas parecen probar que también se ornaban de la misma manera los grandes topes arquitectónicos en que se guardaban reliquias adoradas en Sanchi, Amravati y otros sitios, entre los siglos primero y quinto, ó por lo menos, que fueron ornándose á medida que fué real el adelanto de la escultura. Contienen en su parte baja la figura de Buda, de pie ó sentada, vestida con túnica talar y coronada á veces de un disco sagrado formado por la agrupación de las cabezas de cinco culebras, y otras escenas míticas entre pilares con cuatro leones, y, en registros superpuestos, porción de cuadros rectilíneos con diversas representaciones referentes á Sakia-Muni y los Nagas. Tres medallones circulares resaltan en las cúpulas de los topes. La impresión total de estas dagobas decoradas es la de que fueron inspiradas sus figuras principales y su distribución en obras cristianas de los primeros siglos, y tienen con ellas suma semejanza, que á ser casual, es sumamente rara. En estos y los otros relieves de Amravati es donde se realiza la fusión de elementos del culto budista con los de otros cultos más antiguos en que el budismo halló apoyo. El hábil arte con que están trabajados, compuestos y expresados los asuntos, revela claramente que otro elemento extranjero se mezclaba á los indígenas para producir tantas perfecciones. Las figuras de algunos héroes representados; las que se agitan y solazan sobre los dagobas esculpidos, bilateralmente agrupadas; las de mujeres indias que forman parte de las



Fig. 172. – Siva y Naga, representados sobre el año 1300 en el templo de Hullabed



Fig. 173. – Sesha-Naga, en el centro de la cubierta del templo de Badami

(1) Véase la reproducción de estos discos en figuras que se estampan más adelante.


Fig. 174. - Busto de estatua que representa á Naga-Raja, hallado en Mahavalaipur.

escenas, son tan notables como obra plástica que justifican el que se las vea trazadas en fino mármol.

Muchas son las representaciones que se hallan en India de la serpiente sagrada y del mito primitivo y fantástico de los Nagas, las cuales prueban la continuación á través de siglos y en diversas regiones de la adoración turania y la persistencia del espíritu y tradiciones de los dravidios y otros. El poético cuento de aquella familia bárbaro-mítica, parte humana, parte irracional, que aparecía como terrible protector en momentos críticos ó difíciles para desaparecer misteriosamente después de realizado un acto trascendental, casi de sobrenatural poder, se halla representado con diversas variantes en centenares de relieves. *Naga* y *Nagui*, con larga cola complicadamente entrelazada (fig. 171); Naga en brazos y á los pies del deforme Siva (fig. 172), ó el culto de la serpiente unido al sivaísmo y á la religión de Brahma; Naga-Raja en agrupada familia (fig. 158); Naga en un disco simbólico de bellísima impresión (fig. 173), ó la expresiva estatua del ídolo sanguinario, á veces en mutilado busto (fig. 174), representado acá y acullá con una, tres, cinco ó siete cabezas, en una sola figura ó agrupada; con forma humana, rodeado de un disco de culebras ó mezclada de serpiente por remate del cuerpo, formaron en Amravati, Adjunta, Mahavalaipur y en el templo de Hullabed, entre cien grutas, templos y otros edificios, millares de imágenes adoradas, cual las que ahora se citan y reproducen. Las figuras de las serpientes entre personajes varios, el mito del divino soberano transfigurado, como poder natural (1), como poder terrorífico, como violento rayo del astro de la luz conservóse á distancia de más de catorce siglos, entre Sanchi y Hullabed, mientras crecía con más prestigio en los templos de Nakhon-Vat (Cambodja) y en Nepal.


Fig. 175. - *Gayapati*, (esculpido en las rocas del templo de Badamani)


Fig. 176. - Durga con cuatro brazos (templo de Badamani)


Fig. 177. - Siva y Parvati, del templo gruta de Badamani

Más numerosas, aunque no siempre tan perfectas de forma y trabajo, son las esculturas brahmánicas. Su complicación es también mayor, y su distribución y conceptos menos claros y arreglados, á la vez que más extravagantes. El panteón indio, con su prodigalidad de combinaciones y con sus formas simbólicas y reminiscencias literarias ampulosas, está abocado en sus representaciones de manera que es difícil explicarle todavía con precisión. Sus dioses se distinguen con todo de los simples mortales y de los personajes heroicos puramente fantástico-artísticos por rasgos y caracteres especiales, por más que sea aún muy difícil nombrarles y explicar los asuntos de los relieves é imágenes.

En unos cuadros aparecen los dioses con vehemente empuje y en acción; en otros con un quietismo y actitud singulares. En el primer caso están á pie ó cabalgando en un animal fantástico, en el otro de pie ó sentados con actitud extraña. Siempre se les representa con formas redondas, y generalmente con varios brazos ó piernas y también con varias cabezas. A veces tienen una cabeza de animal (fig. 175). Brahma, Vishnú y Siva tienen cuatro brazos; los dos primeros cuatro cabezas, y cuatro ó cinco el último. Las tres divinidades aparecían también reunidas en una sola figura con tres cabezas y la última con sólo una cabeza, pero con tres ojos. Ravuma se ve con diez brazos y cinco cabezas ó diez cabezas y veinte brazos. Ganesa se representa con cabeza de elefante, y Vishnú reemplaza la suya con otra de león. Kartikeya,

(1) Véanse más adelante las figs. 178, 184, 185 y 189.

dios guerrero, hijo de Siva, tiene doce brazos y seis cabezas y figura montado en un pavo real. En el templo de Buvanesvara (Orisa) (fig. 163) tenía cuatro brazos, como en otras partes Durga (fig. 176).

Las formas de las divinidades brahmánicas en reposo son afeminadas, muelles, sensuales con vulgaridad, ó con gracia inocente, cuando no forzada. En sus actitudes accionan los brazos, se levantan ó doblan las piernas, de modo barroco, con violencia (fig. 177), ó se cruzan con actitud sensual (fig. 172). A veces están desparramadas con mayor sensualidad todavía. Apoyadas, sentadas ó reclinadas, tienen las figuras míticas cierta negligencia soñolienta, cierta quietud perezosa y afeminada. Su rostro sonríe cándidamente, y la vida, inmóvil y sin pasión fogosa, se refleja en la fisonomía y se pinta en los ojos adormecidos. En el fondo hay, sin embargo, una pasión nada espiritual, una sensación latente, parecida á la que debían experimentar sus adoradores en país canicular, tendidos á la sombra y respirando el ambiente tibio de una arboleda frondosa. Todo son rasgos típicos de la vida india, que se revelan desde la época budista con bellísimas formas de ejecución magistral (fig. 178).

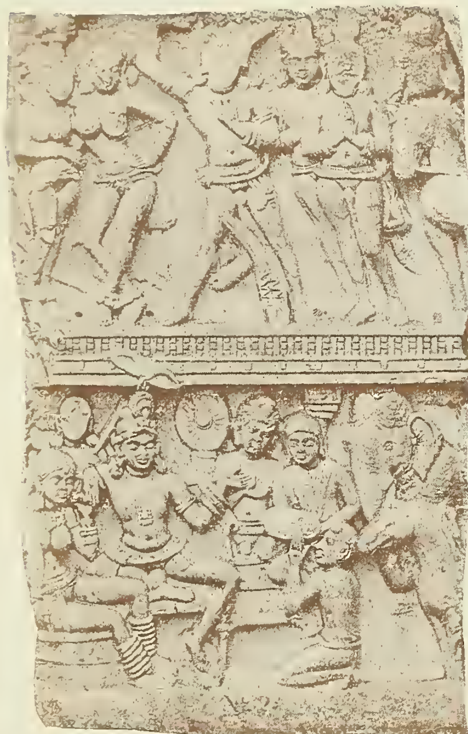


Fig. 178. - Raja poseedor de los siete tesoros; relieve de Amravati (de fotografía)

La religión no sabía concebir allí divinidades sin aparato grotesco y monstruoso. Esto se ve muy de bulto en una escena que describe Langles, donde está Vishnú desnudo, rodeado de peces, echado muellemente sobre un loto, entretenido, como un niño, en llevar á la boca el dedo pulgar del pie, y junto á un hombre que nada en el mitológico mar de leche. Este hombre representa al penitente Makandeya, que se solaza ú ocupa en tomar un baño dulcificador para salvar el mundo. Es una verdadera extravagancia de concepto y arte, que rechaza toda concepción elevada.

En las celdas trogloditas hay ejemplos sinnúmero de estas escenas rústicas. Siva, provisto de seis brazos, armado en sus seis manos del arco, espada y otras armas é instrumentos, montado en el carro de Surya, símbolo del sol, persiguiendo al demonio Tripura (la noche); Badra, con ocho brazos, llevando en ellos una espada desnuda, otra que atraviesa un cuerpo humano, un niño boca abajo en otra, varios símbolos en dos, una faja tirante por otros dos brazos suspendidos y el cuerpo cubierto de ondulante túnica ornada de cráneos humanos, persigue á otros seres imaginarios: son dos relieves de vigoroso estilo y formas no menos vigorosas, con empuje extraordinario y con bellezas parciales que les distinguen á pesar de lo monstruoso de su concepción total. Su campo era una gruta de Elora.

En las de Elefanta se ve á Siva con cuatro brazos, apoyando uno en la cabeza de un enano deforme que se encoge por el peso. Tiene á su izquierda á su mujer, Parvati, y en derredor confuso cuadro de figuras, menores que los dos héroes, que se arriman ó arrinconan á derecha é izquierda y cruzan y vuelan en lo alto con rapidez vertiginosa. El dios brahmánico se ladea con afectación; Parvati, en movimiento vulgar, con formas desproporcionadas y retorcidas, como una bayadera en sensual danza; las imágenes restantes son feas y grotescas, ó graciosas y llenas de vida: es un conjunto de detalles y desigual labor que fija la atención por lo original del asunto y sus contrastes (1).

Tres relieves de Mahamalaipur representan á tres distintas figuras en reposo, con gracia mezclada de incorrección, con melancolía é ingenua afeminación á la par que con rasgos muelles, y algo de un

(1) Entre las más originales de estas figuras míticas debe señalarse la de la hermosa Kamnari, esposa de Kartikeya, dios guerrero, con una cabeza y cuatro brazos armados, ó como en un templo de Orisa con doce brazos, llevando en todos ellos instrumentos y símbolos y montada en un pavo real. Wahari, obeso con cabeza de cerdo, es también otro tipo de rara adoración en la región del Norte de la India.

sosiego que tiene cierta relación con figuras esculturales de los primeros siglos cristianos. Otro más complicado relieve de la misma cueva troglodita figura á Siva y á Parvati teniendo á los pies, entre figuras grotescas, tendido al buey Nandi (un recuerdo relacionado con el Apis de Egipto, un símbolo benéfico), y á derecha é izquierda, según un escritor inglés y otros alemanes, á Buda (quizás Brahma) y Vishnú. Es un cuadro de la trinidad *(Trimurti)* india. Siva, en pomposo traje, dobla violentamente la pierna derecha y tuerce la izquierda, que apoya en el pasivo cuadrúpedo; Parvati, con un rapazuelo (Ganesa ?) en los muslos, tiene redondas y atractivas formas femeniles, y las otras dos divinidades se muestran envaradas, con un corte chinesco original: todos están sentados en un extenso banco. El vigoroso buey se tiende mansamente á las plantas de los dioses, entre caprichosas y feas figuras acurrucadas que sirven de pies al asiento de los cuatro *seres míticos.*

De las grutas de Mahamalaipur son también dos relieves: uno en que un héroe (Siva ?) con muchos brazos en que agita armas é instrumentos, posado sobre un pie y levantando el otro á la altura de la

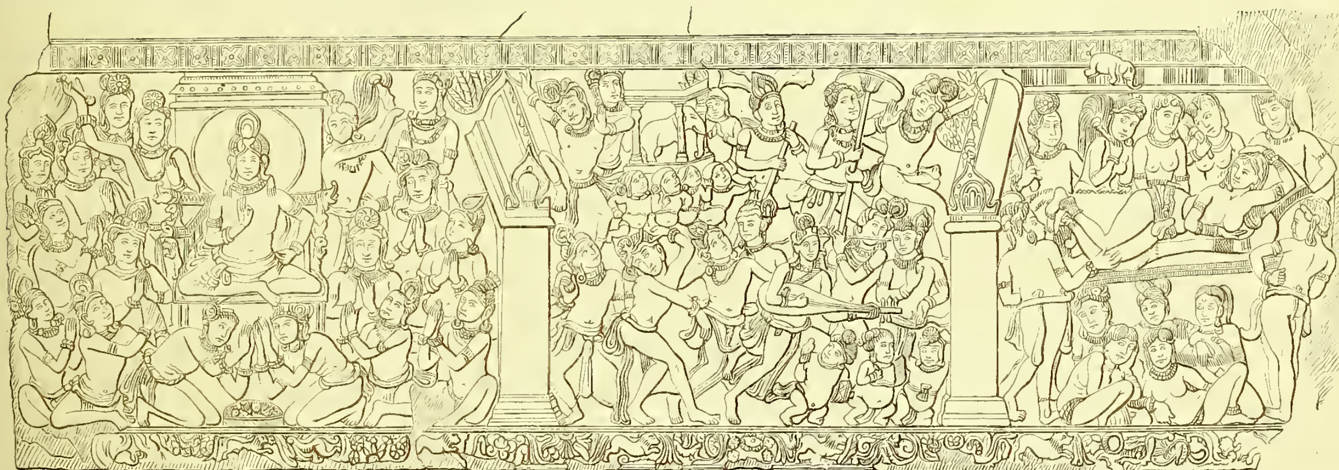


Fig. 179. – Relieve de Amravati, que conmemora en tres cuadros el nacimiento de Buda

cabeza, está rodeado de cuatro mujeres agazapadas ó echadas negligentemente en tierra, y de figuras y monstruos que cubren el espacio; y otro relieve de formas menos verdaderas y agraciadas, pero de igual extravagancia, donde se ve bajo grandes cabezas de elefante á una mujer sentada en una piscina, sobre rocas, teniendo á derecha é izquierda otras cuatro mujeres desnudas con vasos y símbolos en las manos.

De las más notables y naturales es la graciosa figura de la diosa de la belleza de las grutas de Bengalora, artificiosa en su adorno, afectada en su actitud y formas, á semejanza de una bayadera, llena de brazaletes y anillos y con un capullo de loto en la mano. Es un ideal muy corpóreo, que despierta no un sentimiento, sino una delicada sensación, y da un concepto viviente de la belleza india.

También es notable otro relieve de Rama y Seta de las grutas de Elora. Rama, con tres brazos, está sentado sobre una pared de forma regular con una pierna doblada y la otra colgante. Con un brazo aparenta aire y posición tranquilos, y con los otros dos abraza á Seta, también sentada y contorcida. Cuatro mujeres de pie, con abanicos en las manos, se agrupan de dos en dos á derecha é izquierda. Al pie de este grupo y bajo un arco está Ravuna en cuclillas, sosteniéndose penosamente con los dedos de los pies, como haciendo equilibrios, mirando en distintas direcciones con sus cinco cabezas y figurando levantar en alto ó sostener la pared y el grupo de Rama y Seta con sus cuatro satélites. Dos monos sentados parecen completar la representación con ademanes elocuentes. El cuadro es original, caprichoso, caricaturesco, hasta cómico y ridículo en parte; pero las figuras principales tienen bellas formas, algo muelles, especialmente Seta, y actitud y coquetería sensuales.

El más típico de todos estos cuadros grotesco-mitológicos es el que figura en Mahamalaipur á Durga (Sivaista), mujer bella, con ocho brazos, con espada y arco, montada en un león y persiguiendo á un robusto demonio con cabeza de toro y hercúlea maza. Un muchacho lleva el quitasol de la heroína, y

un enjambre de enanos, mujeres y seres de dudoso tipo y forma chocante, persiguen al monstruo y hacen corro á la victoriosa mujer de Siva. El conjunto es bizarro, pero también pintoresco en lo intrincado y confuso, lleno de movimiento, y chispeante en lo grotesco.

Figuras sensuales y rústicas de una escena mítico-campestre de Mahamalaipur y tres mujeres dormidas ó soñolientas del Kailasa de Elora, voluptuosas como tres flores de harén, dan también idea de los conceptos, aficiones y formas de la escultura índica no budista. Esta religión no se libró, sin embargo, en sus últimos tiempos del contagio ludíbrico de las creencias del brahmanismo (fig. 179), cuyo símbolo de adoración era en algunas comarcas un falo ó *lingam* (culto de Siva).

Las divinidades, como se ve, son las figuras bellas y multiformes de las escenas; los demonios, los monstruos, y los enanos y seres caprichosos son los secuaces de unos y otros.

Todo era obra de pura imaginación ardiente, desarreglada, pródiga, apegada á lo fantástico, que creó la religión y con la religión el arte. Los indios no se conformaban con bellezas naturales, ni aspiraban á las simples delicadas ó selectas. Una concepción vigorosa é intensa les llevaba fácilmente á la exaltación, que producía lo grande, lo gigantesco ó lo sublime, á la vez que lo extraño, lo fantástico y lo monstruoso. La fogosidad natural de educación y culto les arrastraba muy lejos de las formas de la razón serena; y el espectáculo constante de la naturaleza gigantesca y sublime con sus montañas envueltas en nubes, sus selvas, sus lechos de vegetación tupida y sus fenómenos, les aparecía también como enseñanza de lo colosal y monstruoso con su fauna de contextura antehistórica. El clima, con su vida pródiga y con su temperatura; la naturaleza toda con su esplendor y su brillante sensualidad, comunicaban al hombre el sentimiento de sus espectáculos y la fuerza de imaginación soñadora y ardiente y de fantasía aventurera.

De aquí nace, por un lado, la aspiración á lo inmenso, á lo complicado, que se dijo peculiar de la arquitectura, y que se reproduce en la decoración y escultura, la multiplicación de formas y su repetición; por otro, la veleidad y el capricho en las concepciones, lo imposible ó lo extravagante y grotesco mezclado con lo fantástico, y por último, el tinte muelle, la dulzura, gracia y vigor carnales, las contorsiones incitantes y voluptuosas de las figuras, que parecen querer despertar sólo un deseo.



Fig. 180 – Celebración de una gran fiesta en torno de las reliquias de un budista

Estas circunstancias se perpetuaron casi simultáneamente en el país, transmitidas por la creencia y la literatura, cambiando todas las impresiones budistas, griegas, mahometanas y cristianas, que sucesivamente han cruzado el Indostán, sin que ninguna creencia ó nacionalidad haya podido introducir casi modificaciones en el modo de ser de aquel arte, por mucho que hubiesen cambiado las formas y efectos. El arte indio budista que decoró los topes de Sanchi y de Amravati, ofrece las mismas propensiones naturales producidas por iguales causas antedichas, aunque con más ordenada concepción, más arreglo y menos exageraciones que en las obras brahmánicas.

La confusión perpetua de los conceptos aparece por fuerza de la imagi-

nación, confusión que viene de la naturaleza, que continúa según parece en la creencia, en la filosofía, en la literatura, y que se nos pone de relieve con el arte arquitectónico y sobre todo con el escultural (fig. 180). El artista indio no debía imaginar generalmente conceptos de creencia y arte netos, claros y precisos, sino fantasías confusas. Así es que presentaba la fuerza, el poder, la inteligencia superior, lo sobrenatural ó lo misterioso de sus personajes, multiplicando las cabezas, los ojos y los brazos, creando seres monstruosos y aspirando á expresar conceptos vagos, no por detalles superiores, de expresión serena y majestuosa, grande ó sublime, sino por suma y multiplicación de rasgos, de formas, de símbolos y de deformidades. No tenía, en una palabra, el concepto preciso y claro de las unidades imaginativas que constituyen el verdadero arte, sino idea de las partes sueltas de lo que concebía, que ligaba bien ó mal para aproximarse á la unidad artística, que es la variedad con la diversidad de formas.

Fuera de las escenas puramente religiosas, se hallan los mismos elementos y móviles produciendo los cuadros inspirados en las epopeyas indias y en el *Maha-Bharata* especialmente. Ardsjuna, por ejemplo, recibiendo de Siva y de los protectores del Universo las armas divinas; Vishnú entre otros héroes, asuntos ambos del poema antedicho esculpidos en Mahamalaipur; el combate de Rama y Ravuna, inspirado del Ramayana y labrado en Elora: son asuntos en que lo fantástico escultural, algo apretado y confuso como una maleza, lleva ventaja quizás al concepto vago y misterioso de los dos poemas.

Un relieve budista heroico se menciona como obra de superior belleza y claridad histórica, que forma contraste con los comunes y míticos de la escultura india; relieve histórico, género que no abunda en este arte, representado en el tope de Sanchi. Figura varios sitiadores, unos á pie, otros á caballo, otros montados en elefantes, atacando una fortaleza á la manera que se ve en relieves asirios, llevando grandes escudos, arcos y lanzas; los sitiados están armados en los pabellones y se defienden desde las dobles murallas, coronadas de almenas, lanzando grandes piedras á los sitiadores con vehemente furia. Pero esta escena, que tiene sabor indio, recuerda otras asiáticas de igual clase, y se cree imitada de las asirias por su espíritu realista, puramente histórico, y por los muchos puntos de semejanza que se hallan entre una y otras (1).

Donde hay innegable buen sentido y claridad, que contrasta con la extravagancia y confusión de otras muchas obras, y especialmente con las religiosas y legendarias, sobre todo con las posteriores al siglo séptimo, es en las escenas semihistóricas é histórico-legendarias de Buda y otros héroes budistas, nagas y sivaítas ó brahmánicos figurados en las cercas de Amravati. Parece que la mano ó el ingenio extranjero, tal vez griego, influyó en ellas y dispuso y ordenó con muchísima claridad y belleza un gran número de admirables discos que forman parte del airoso y elegante joyel artístico del período budista (figs. 178 y 181 á 185). Ya es un interesante relieve formado por dos cuadros ó registros superpuestos, donde se representan en dos fragmentos, con sencillez, claridad, buena forma y realce, dos pasajes gloriosos de la vida de un príncipe naga, poseedor de los siete tesoros de la humana grandeza, que, según populares ideas propiamente indias, son un elefante, un caballo, una perla, un disco ó rueda de fortuna, una hermosa, un buen consejero y un experimentado mayordomo (fig. 178); forman como dos páginas de una narración sencilla que tienen sabor de ingenioso cuento ó leyenda y de natural cuadro de costumbres. Ya es la solemne partida

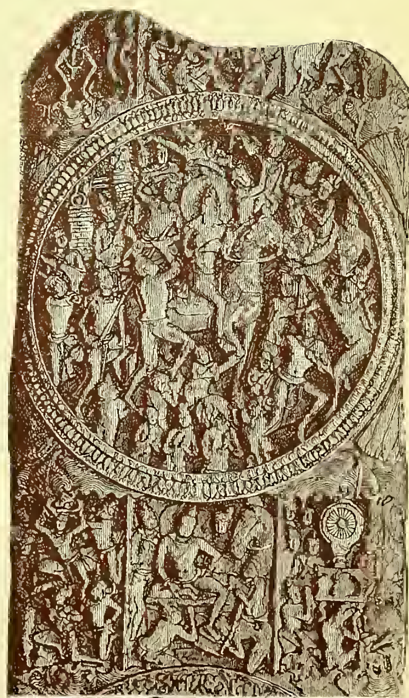


Fig. 181. – El príncipe Siddartha saliendo de su capital entre músicos, bailarinas y servidores (relieve de Amravati)

(1) Pueden compararse por sus recuerdos asirios otras escenas de las puertas de Sanchi y en especial las de las traviesas de la puerta del Este, y también algunos frisos y cenefas de leones, así como los detalles del tope de Amravati

de otro príncipe indio, Siddartha (fig. 181), montado en un magnífico caballo, precedido de músicos y bailarinas; acompañado de faquines y servidores, cuya majestad y grandeza, á vueltas de impresiones caldeo-asirias, participa de cuadro histórico y legendario con rasgos pintorescos. Ya es una escena budista en que se ve á Sakia-Muni invitado por Rahula é Yasodhara á aceptar el gobierno de su pueblo, que desea aclamarle por rey (fig. 182), cuadro que con su simplicidad severa parece representación coetánea de los pueblos cristianos. Ya se figura en otro disco (fig. 183), con elegantes formas, insinuantes y airosas, un acto ceremonioso, ó escena de adoración de un vaso sagrado por un personaje que aparece coronado de un nimbo religioso formado por nueve culebras, personaje que tiene á su lado sentadas dos agraciadas mujeres, al frente y en derredor todo un harén de hermosas con diademas ofídicas; y como en registro aparte, sentados á su espalda con las piernas cruzadas, otros dos héroes coronados de serpientes que están en oración junto á un símbolo en forma de obelisco, rodeados de otras personas. Ya es otro disco de Amravati (fig. 184), de notable agrupación y vigoroso relieve, natural y hasta realista, pero lleno de bellezas como un cuadro de Teniers ó una escultura germánica de imaginería renaciente, donde se ven representados los hermanos Azures, personajes de un semimítico cuento, libertinos y osados por juzgarse inmortales, que echados con desenfado y rústica desenvoltura, contemplan con embriaguez un animado enjambre de tañedoras, ninfas y mujeres sentadas á la redonda, como atractivo y cebo á sus instintos livianos: es una escena viva, verdadera y animada, que realzada por esos dos *bravos*, nos presenta la vida real de los tiempos y los héroes que menciona el *Maha-Bharata*. Ya es, en fin, entre los muchos cuadros del tope de Amravati, llenos de vida y verdad, de naturalidad y encanto, á cual más bien dispuesto dentro el espacio de un círculo, la escena en que un Naga-Raja, acompañado de su pueblo, adora la santa reliquia del culto de Buda (fig. 185). Buda y la serpiente están aquí relacionados, como en el relieve anterior el budismo y el brahmanismo. En uno y otro relieve, como en las leyendas y poemas de época de transición, en que había lucha de ideales y religión, de familias y razas, hay un enlace natural de creencias opuestas á las de los que querían hacer prosélitos entre adeptos de ideas contrarias. El disco de que se trata es un relieve bellísimo de apretadas imágenes, casi todas en pie y de frente en actitudes varias, dispuestas con sumo arte, todas casi en un mismo plano y en líneas horizontales á la vez que paralelas. En el centro está el Naga, ante el símbolo adorado, en medio de dos líneas de figuras puestas en fila, que componen cuatro grupos magistrales bilateralmente dispuestos, dibujados con distinción y esculpidos con maestría; y en primer término, otro grupo de ocho mujeres en oración, puestas de



Fig. 182. – Buda invitado por Rahula é Yasodhara á aceptar el gobierno de su pueblo (relieve de Amravati)



Fig. 183. – Personajes con corona de serpientes (quizás nagas) entre figuras simbólicas, bailarinas y pueblo, ante una copa sagrada y junto á un símbolo de adoración (relieve de Amravati)

hinojos en semicírculo, agitadas y llorosas, de formas encantadoras y bellísimas siluetas de ondulantes y suaves líneas redondeadas, inspiradas del natural, rompen con arte superior el rítmico paralelismo del resto del cuadro y lo agrandan, dándole planos y términos sucesivos, como en un lienzo pintado. Es el más bello fragmento de las cercas de Amravati, que con los ya dichos, y otros varios no citados, hacen comprender cuánta era la habilidad de sus autores, entre Bombay y Madrás, allá por los siglos primero y quinto de nuestra era, en disponer una escena y sentir la forma y el vigor de un relieve, en agrupar y componer con acción cuadros llenos de vida y realidad y figuras animadas y naturales, expresivas y caracterizadas, como pudieran producirlas la pintura y el relieve contemporáneos. Un sello griego de pura raza aparece en esas obras del período escultórico más selecto, semiclásico, de la India, que tiende á probarnos cuánta era la vitalidad de los artistas posteriores á Alejandro, que llevaban aún su habilidad hasta los confines del Asia; y cuán peculiar era á la Grecia aquella frecuente propensión, á manera de instinto, que por obra de eclecticismo supo enlazar siempre (en seis ocasiones distintas nos lo prueba la historia) el gusto peculiar helénico con el indígena ú originario de pueblos adelantados.

Donde se mostró indudablemente más notable fué en la reproducción de seres imponentes que la fauna local ofrece, y que podía combinar fácilmente en tipos de fantasía ó de creencia con partes gigantescas y regulares. Los elefantes, reproducidos por millares con su masa poderosa semifantástica, al pie de los pilares, en lo alto de los cornisamentos, echándose ó retorciéndose con dificultad, moviéndose con ruidoso aparato debajo de los pabellones y de las capillas, por tropas deformes y pesadas, algo barrocas, en inmensas fajas de relieve; los leones y caballos, magníficamente enderezados en los pórticos de algunos edificios; los búfalos, los tigres, los cocodrilos, las enroscadas serpientes, de veneración primitiva, las composiciones híbridas de elefantes y leones convencionales *(schardalas* y *chakras)* (fig. 186), tienen estatuas y relieves de una verdad y una grandeza que admira. Era la naturaleza propia por su forma, vigor y proporciones para aquel arte irregular, desordenado y gigante.

La técnica, hábil desde la época budista, produjo siempre trabajos esculturales dignos de admiración por la manera perfecta con que están ejecutados y, con el cincel de algunas escuelas, más que admirables, sorprendentes, hasta por la concepción de forma, la inteligencia de la vida, la perfección del dibujo y la grandeza del conjunto. Basta citar, como ejemplo, parte del pabellón central de un templo chalukia de Hullabed, donde hay que admirar verdaderos prodigios de ornamentación, relieve é imaginería.

La obra escultural se extiende en éste formando fajas horizontales de figuras y ornato, á cual más delicado y atractivo, de 700 pies á lo largo en torno del edificio, y de 400 pies en las porciones de menor extensión. En la parte baja del pabellón central, sobre una plataforma de pulidas losas, se desarrolla una faja ó friso de sobre dos mil elefantes llenos de vida y movimiento, agrupados como una trenza de ornamentación que el escultor oriental pulió á maravilla; encima otro friso de leones emblemá-



Fig. 184. – Los libertinos príncipes, hermanos Azures, rodeados de ninfas y mujeres hermosas, embriagados por los placeres (de fotografía)



Fig. 185. – Naga Raja y su pueblo adorando reliquias sagradas; disco de la cerca de Amravati (de fotografía)

ticos y de fantasía *(schardalas);* luego dos franjas de delicada ornamentación, y entre éstas otra de caballos y jinetes, con movimiento vario y preciosas y encontradas agrupaciones; más arriba pasajes numerosos del Ramayana, figurando la conquista de la isla de Ceilán y los más brillantes y épicos pasajes del poema. Aves y animales de religioso origen mítico forman un quinto friso. En el sexto se ven escenas de la vida íntima ó social con rasgos campestres; y más arriba aún, sobre otra franja primorosa, artísticamente ornamentada, un ancho friso de cinco pies y seis pulgadas de altura por 400 pies de largo que representa figuras de dioses, apsaras, seres míticos y muchachas danzando bajo doseles en nichos primorosamente calados como finísima filigrana. Siva y Parvati, sentada en sus rodillas, están figurados quince veces; Vishnú, con sus nueve Avantaras, en muchos grupos; Brahma tres ó cuatro veces, y los numerosos dioses del panteón indio tienen también su lugar, labrados muchos con minuciosos detalles, y toda la obra se nos presenta «como la más maravillosa prueba de humano y paciente trabajo que el arte oriental haya podido producir.»

El cuerpo humano fué constante objeto de observación de estos escultores, que buscaban en la forma las gracias del desnudo. El ideal es en éste el cuerpo de la mujer, de formas redondas y muelles, que en las más bellas figuras tiene encantos voluptuosos é ilusiones sensitivas poco elevadas. Los hombres toman mucho del desnudo de las mujeres, confundiéndose algunos con ellas y apareciendo generalmente con formas sin consistencia, poco acentuadas, en que los huesos y los nervios parecen estar envueltos bajo blanda aponeurosis. Hasta los gigantes más perfectos son comúnmente bellos como mujeres. Su temible fuerza y astucia se convierte en lánguido desmadejamiento. En estas figuras femeniles hay, sin embargo, naturalidad y hasta cierta belleza que sobresale en algunas hermosas impresiones del desnudo (fig. 185).

Realidad viviente y más varonil tienen ciertos héroes y soldados, que, como las figuras de Siva y de Badra de Elora, presentan buenos y bellos estudios del natural, así en el movimiento como en el dibujo y modelado del cuerpo, cuya contextura y detalles ofrecen singulares bellezas que no despreciara el arte griego ó el moderno. Se ve que no era noción justa del desnudo la que tenían en otras figuras, sino un ideal ilusorio de lo bello y un sentimiento peculiar equivocado de la naturaleza. En el cuerpo humano preferían la gracia y el encanto convencionales á la belleza natural y llena de carácter. Su mismo concepto erróneo les llevó otras veces á forzar su ideal, produciendo mujeres de exagerado pecho y muslos, de ancha pelvis, que son groseramente carnales, y hombres cortos de cuerpo, redondos y rollizos como eunucos, cual si carecieran de nervios y huesos. En las figuras de niños é ídolos gordos y barrigudos (fig. 187)

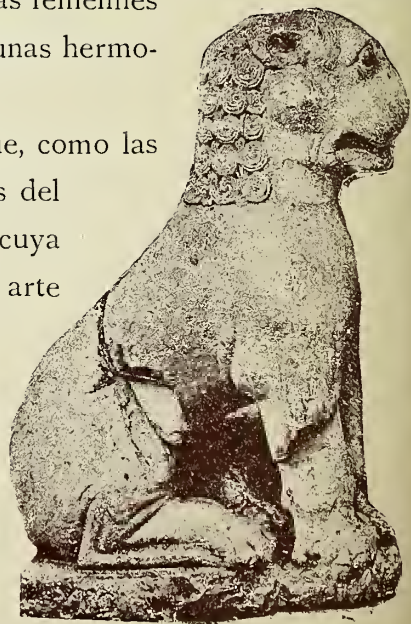


Fig. 186. – León simbólico *(chakra)* con rizos (notable escultura de Amravati, según fotografía)

produjo copias felices por la mezcla chocante de la reproducción realista con el ideal fantástico legendario que aquellos seres debían representar. En todas las figuras se entendían los escorzos del relieve de un modo grato á la vista. Las formas son más notables como estudios de detalle que como obra de conjunto.

Son dignos de observación como tipo vulgar á la vez que fabuloso, y como rasgo de fantasía y del carácter de ésta, esas figuras de enanos, párvulos ó mozos, que se solazan grotescamente al pie de los héroes y los dioses y revolotean á su alrededor como genios irónicos ó burlones; que se acurrucan y agazapan con movimientos raros y actitudes cómicas en los huecos de las composiciones, y que con entero relieve ocupan las partes altas de los edificios labrados entre la escultura brahmánica. Son las últimas símbolo representativo y asunto arquitectónico de adorno á la par; las otras figuran en los relieves como símbolo explicativo, como adorno ornamental ó como complemento ampuloso de una idea manifestada con caracteres plásticos. Hállanse éstas en número inmenso en las escenas esculpidas, al paso que ocupan sólo aquéllas, como las llaves de las bóvedas y los casetones y artesonados, los techos de los edificios indios, donde se hallan ingeridas como trabajo hecho aparte con exprofeso intento. Las hay en el *gopura* del Kailasa, cual la que se ve grabada (fig. 187); en el *mandapa* de la gruta *Avatara* como ornamento de un patio, y sobre el piso segundo de la gruta Undavalli, á inmediaciones de Bezvada. La historia de la caricatura y la de las ideas cómicas figuradas por el arte tendrá en esos varios *grotescos*, expresivos comprobantes de cómo por él se mezcló en lo antiguo, con escéptico sello, lo cómico á los conceptos serios, y lo risible y burlesco á los tipos ideales, y hasta por un raro enlace, á lo trascendental y sagrado.



Fig. 187. – Figura de arte brahmánico tomada del techo del gopura en el Kailasa de Ellora

No se ve en ninguna escultura, ni aun en la budista, intención de retratar, y por lo tanto no hay el verdadero estudio realista del natural en ninguna parte, pues si aparece algo semejante no es realidad, sino grosero estudio ó convención. Tampoco hay independencia escultural, ya que la mayor parte de las obras son relieves integrantes de piezas arquitectónicas. Lo que hay, sí, es una vigorosa y enérgica concepción que da cuerpo ampuloso y agigantado, pródigo y exuberante, á las ideas, y las viste de formas colosales ó cuando menos agrandadas. Por eso la escultura índica se nos presenta tan complicada, tan corpórea y grande, aun rodeada de sus defectos, de sus incorrecciones y desequilibrios, y nos causa á la par tanta admiración y pasmo en medio de su barbarie. La masa y el cúmulo de detalles son de una impresión fantástica que no se olvida; el relieve, de un volumen que abruma: es el vigor y la potencia de uno de aquellos colosos primitivos de genesíaca organización.

Cinco tipos esculturales se destacan en el vasto cuadro monumental: el de las obras budistas, sobrias, naturales é imitativas, aunque con sentimiento indígena; la dravidiana, exagerada, ampulosa, abundante en detalles reales y en conceptos fantásticos y extravagantes; la bengalesa, menos pródiga en imágenes y más aficionada á las de pie con actitudes algo ideales; la chalukia, famosa como ninguna en sus composiciones vastas y algo recargadas, y como ninguna otra imitativa del natural con movimiento y vida, pulida en el detalle y habilísima en el mecanismo; y la escuela jaina, medio budista, medio brahmánica, que tomó de la primera cierta elegante sobriedad, y de las otras los tipos, formas y personajes; de la naturaleza la gracia, y que con menos lujo escultural y menos profusión plástica compitió con sus compañeras del Centro y Oeste en habilidad mecánica: todas ramas de un solo tronco búdico, en el que se injertaron para producir con nueva savia abundante y fastuosa florescencia.

La pintura india tiene menos importancia que la escultura, por ser simple ornamentación en estuco ó repetición de formas y asuntos esculturales. Es de imaginar, empero, que la pintura precedió cons-

tantemente á la escultura en la decoración de primitivas construcciones de madera y en las posteriores de ladrillo.

Como ornamentación así de las grutas excavadas y de los edificios á toda luz, pedestales y zócalos de estatuas presentan hojas de conformidad geométrica, estrellas de cuatro puntas, círculos, flores de loto, collares, perlas en círculos y líneas rectas, ajedrezados, combinaciones caprichosas de una tinta unida amarilla, gris, rosada y azul ó verde, sobre un fondo unido más oscuro, bistre, verde y rojo vivo, y líneas y círculos blancos y oscuros sobre fondos pajizos y amarillo-claros. Combinaciones de hojas, trenzas, dados ú otras formas semilineales, seminaturales de la flora indígena, que tienen mucho de convencional, completan los temas ó motivos de ornamentación polícroma.

Desde temprana época hallamos en las grutas escenas históricas, fantásticas y míticas figuradas por la pintura. Pertenecen por lo general al budismo y representan procesiones de creyentes que conducen elefantes y figuras de Buda en las formas ya indicadas; también escenas varias de caza y lucha, que se salen de los temas comunes de la creencia y revelan una vida más humana y real del arte. El dibujo tiene brío acaso y atrevimiento; el pincel es suelto. Los fondos de estas escenas son de colores marcados y vivos, como los de las figuras, blanco, gris, bistre, y tintas morena, azul y encarnada. Las figuras de irracionales están tratadas con mucha habilidad por esta pintura y con una libertad de que dió prueba en este género la escultura.

En sus últimos tiempos cultivó tal pintura las miniaturas en hojas vegetales, en las que produjo admirables y brillantes armonías de coloración. Sus asuntos pertenecen al género religioso simbólico de sus mitos ó de sus poemas y héroes casi imposibles; figuras semifantásticas de juglares y charlatanes grotescos y escenas de carácter idílico, con un sentimiento amable y agraciado, ingenuo y cándido á veces, en que lo muelle y voluptuoso reaparece en las formas del desnudo. Lo religioso tiene menos vida, más tiesura y rigidez que en la escultura, y lo natural más carácter y más poesía. Varias bibliotecas de Europa poseen miniaturas de esta clase, y la de Berlín tiene desde el siglo XVIII un volumen con cincuenta y seis composiciones, que es un precioso tesoro de escenas íntimas, picantes y llenas todas de sentimiento poético.

El arte indio tuvo en el largo transcurso de los siglos, á contar desde el tercero de la era vulgar, un famoso período de vida característica é inmutable. Ligeras modificaciones fueron señalándose en un principio. Después, como todas las sociedades antiguas y modernas, sufrió los cambios que marcan vivamente todos los estilos. Es por lo tanto erróneo lo que se dice de su inmutabilidad completa, que aquí, como en



Fig. 188. – Relieve de una gruta de Udiya-Giri (Orisa) ó Raj Rani. Representa el pasaje de una leyenda ó narración de un rapto (de fotografía)

el arte egipcio, es una gratuita suposición. El espíritu humano es en todas partes variable á pesar de las más sólidas y violentas imposiciones.

En su vitalidad fué el arte indio poderoso, presentando otro de los marcados ejemplares de la historia

antigua que más sobresalen por sus típicos caracteres. Produjo un arte hiperbólico y gigante; su época aparentemente tardía de desarrollo, es hija del empleo de materiales frágiles, que usó en los remotos tiempos, y de las violentas luchas que debieron destruirlos antes del predominio budista.

En su apariencia presenta puntos de contacto y divergencias marcadas con las artes del Egipto y de Asiria, por los caracteres de raza, las influencias de localidad, de religión y de material. Las tres artes aspiraron diversamente á los efectos marcados é imponentes.

Para comparar el arte indostánico con el asirio puede juzgarse, entre otros, el relieve de la gruta de



Fig. 189. – Siva con el buey Nandi y Parvati, y el busto triple de Siva (reproducido de fotografía tomada de una gruta de Elefanta)

Udiya-Giri, junto al Cuttah (Orisa), llamada Raj-Rani, donde se representa aquel de los pasajes de cierta leyenda en que se figura el rapto de una nueva Elena (fig. 188). La disposición general y la distribución de figuras es aquí, como en varios relieves de Nínive, representación de luchas, pintura de intrincada mescolanza, pero índica, la confusión es más grande y la realidad más fantástica: la vaguedad de una novela, de una descripción poetizada y algo inverosímil, y la representación de un tema que no es asunto dramático ni escena de la vida regia, como en Mesopotamia, sino una faja ornamental (cual de un edificio gótico) que toma el carácter, no de cuadro, sino de franja decorativa. Y como ejemplar que poner en comparación con la escultura egipcia, puede juzgarse otro grabado de sello esencialmente brahmánico con rasgos de sencillez y grandeza, de severidad imponente, entre formas y detalles sinnúmero que unen lo monumental á lo grotesco (fig. 189). Representa en duplicado cuadro la Trimurti de Siva. A la derecha el dios en gigantesco busto con sus tres caracteres de Brahma (ó Siva), el creador, faz del centro; de Vishnú, conservador, faz de la derecha, y de Rudra, concepto destructor de Siva, con la culebra en la mano y el colmillo, que forma la faz ó busto de la izquierda. En el otro cuadro, entre fondo de nubes y dioses

varios, se ve representado á Siva con su carácter doble, ó *andrógeno*, de Ardanari (el ser masculino), aproximado al buey Nandi, su fabuloso vehículo ó conductor, y á Parvati (su forma hembra). En éste y el otro cuadro, entre confusiones de conceptos y forma, se halla un relieve vigoroso que ofrece vasto campo al estudio.

Entre el Egipto y la India hay semejanzas por el espíritu simbólico de los dos pueblos; por sus rasgos esencialmente religiosos, la afición á las grandes masas y á las construcciones durables, piramidales y excavadas. Sus arquitecturas se diferencian en que el Egipto buscó lo grande en lo simple y sobrio, lo severo é imponente por la masa, el plano y las líneas sin interrupciones; y la India lo grande en lo complicado, lo complejo, lo intrincado y superabundante de detalles, que tritura la línea, el plano y la masa; que los convierte en pintorescos por sus partes; monótonos por lo prodigados, y gigantescos por lo exuberante. En la escultura misteriosa y viril del Egipto, los dioses son tranquilos, severos, rígidos y colosales; los héroes grandes, potentes, pero naturales; racionales, varoniles y gigantes, pero humanos, y las figuras simbólicas, simples y admirables en su simbolismo; mientras que la escultura india recurre á lo fantástico con lo enorme, lo monstruoso, lo exagerado, lo grotesco, lo sensual, lo lúbrico, lo afeminado del cuerpo y lo muelle y adormecido de las pasiones; y en las grandes figuras se apegaba á la prodigalidad de formas y á un mundo de fantasmas legendarios ó sin viviente realidad.

Entre la Asiria y la India hubo de común la grandeza que impone de lo fastuoso y esplendente, la pasión por el detalle prodigado, la afición á lo recargado pictórico, decorativo y ornamental, lleno de esculturas de dioses y seres mítico-terroríficos, aparte de otras semejanzas todavía discutibles. Empero, el arte asirio servía, en especial, al culto de sus soberanos, al brillo del despotismo, á la gloria de un hombre que endiosaba, al aspecto teatral de sus palacios, al arte regio puro, á la representación casi exclusiva de asuntos palaciegos y aduladores; y empleaba materias frágiles, trabajo rápido, formas humanas robustas, ampuloso aparato, espléndido ó magnífico y natural; mientras que el arte del Indostán y circunvecino consagra privilegiadamente su actividad á los dioses y al culto, misteriosos, singulares, fantásticos, imposibles, y á héroes de fábula ó de leyenda, que retozaban con la vida y procreaban en la materia, que luchaban como gigantes en luchas titánicas y se adormecían afeminados, mecidos por ilusiones voluptuosas, como una flor de loto sobre su airoso tallo.

En el arte indio se encuentra el último aliento monumental del Oriente antiguo, de poderoso influjo, transmitido y perpetuado á un tiempo en Birmania, Java, Siam, en Cachemira y Cambodja, en el Tibet y Nepal, en el vasto imperio chino y el Japón, para producir con nueva savia otros tantos rebrotes de su complicada y potente vitalidad.

PUEBLOS DE INFLUENCIA INDIA

BIRMANIA Y SIAM, TIBET Y NEPAL, JAVA, CACHEMIRA Y CAMBODJA

La poderosa vitalidad de la península indostánica, que se extendió á la isla de Ceilán, alcanzó también á muchos otros pueblos circunvecinos. En el período budista se comunicó por el prestigio de las creencias innovadoras al territorio colindante con la parte superior del país donde predominaba, y por efecto de conquista ó de preponderancia penetró en breve en el reino de Birmania (sobre 240 años antes de J.C.), luego en Siam y Java, en el Tibet y en Nepal, y finalmente en Cachemira y Cambodja, países que sirvieron de puente para introducirle en China y Japón y en las islas inmediatas.

La influencia del brahmanismo se hizo sentir posteriormente en los mismos territorios, donde quedan algunos restos puramente indios; pero son éstos poco extensos, haciendo creer que halló menos buena acogida en aquellos puntos y muy pasajera en la isla de Java, donde se señalan restos notables. El budismo, que había tenido predominio desde muy pronto, tuvo mejor acogida desde su decadencia en India, cuando fué perseguido por las otras creencias, hasta en la cuna misma de su primer desarrollo. Posteriormente se sostuvo con vigor en los reinos é islas, que cubrió de monumentos, y en la China, donde imperó hasta hoy con esplendor como en Pegú y Nepal.

La historia del arte de los países é islas vecinos de la península indostánica, que por decirlo así forman la corona gloriosa de su vitalidad y sus influencias, está basada en el prestigio ó preponderancia de las ideas religiosas que llevamos indicadas, budismo, brahmanismo, sivaísmo, jainismo y creencias tradicionales, entre las que sobresale la adoración de la serpiente. Las corrientes budistas recorrieron todos los países sin duda, si bien en algunos, como en Java, son en lo antiguo poco visibles, y en otros, como en Birmania y Cachemira, fueron sensibles desde la época de Azoka. En algunos puntos, como en la misma Cachemira, una invasión tártara solidó el budismo desde el principio de nuestra era al lado de las adoraciones nagas; y en algún otro, en fin, en Cambodja, invasiones siamesas del siglo XIV llevaron iguales corrientes, mientras predominaban otras ofídicas en Nakhon-Vat y en varias partes por colonias emigradas de Taxila. La preponderancia y esplendor del arte marca tres evoluciones entre el siglo III antes de nuestra era y el siglo XIV: una después de Azoka hasta el primer siglo cristiano, otra entre el siglo I y el VII, y la tercera entre los siglos XII y XIV. El primero y el último de estos períodos forman época culminante. Las dos tendencias que en ellos más se acentúan son el predominio y las luchas del budismo y el establecimiento de los cultos tradicionales, de que el de los ofídicos dejó mayores pruebas en espléndidos edificios. La vida del arte tuvo entonces tantos aspectos cuantas fueron sus modificaciones históricas y religiosas, que en distintas direcciones se cruzaron. Unas fueron directamente indias, cual en Birmania; otras indirectas, por mediación de Ceilán y países vecinos, y las últimas reflejas, cual las supremacías de la China en el Tibet y Nepal, adonde se llevó é impuso con nuevas formas el budismo, como de segunda mano.

Birmania recibió directamente la religión de Buda desde el año 243 antes de J.C., por Rahama, hijo de Azoka, que reinó á la sazón en Prum: desde entonces se erigieron monumentos (dagobas) esencialmente budistas. Sucesivas revoluciones cambiaron la residencia de los soberanos, trasladados á diferentes ciudades: Pagán (año 107), Panya (1300), Ava (1364) (?). Otras cortes fueron destruídas: la segunda en 1356, Chitkaing y Panya, al preponderar las que le sucedieron en la hegemonía del país. Las relaciones de Birmania y Ceilán son notorias desde la época de Buddagosa (386). Las del reino de Pegú, y más lejanas de Caldea, quedan estampadas en las obras piramidales de ambos países y en sus pagodas de formas cúbicas escalonadas. Siam, país vecino, debió tener iguales influencias budistas; pero no nos aparece en el arte hasta el siglo IV, cuando Sokotay fué su capital. Una lucha prolongada y victoriosa en Cambodja, á mediados del siglo XV, le proporcionó otro período de importancia en que Ayutia, convertida en ciudad principal, se llenó de magníficos edificios. Tres siglos después le sucedió en predominio Bangkok, que es todavía su capital.

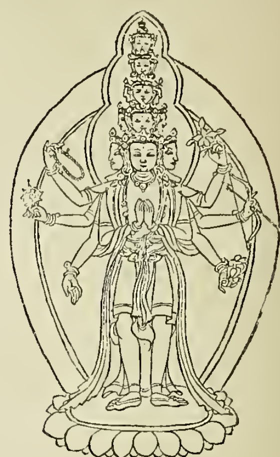


Fig. 190.-Dibujo nepalés de representación simbólica

El montuoso país de Tibet y Nepal, cuyas nevadas crestas se avecinan al Himalaya, fué y es aún el centro indo más peculiar del budismo, por obra de la preponderancia china. La antigua religión halló allí un baluarte para la más gran familia monástica del mundo antiguo que pulula en sus monasterios. Dos ó tres mil *lamas*, reunidos en vida común, ocupan las celdas agrupadas de sus casas de religión, y en una sola de ellas de la vecindad de Lassa se reunían hasta quince mil en perpetuo *capítulo*. El arte que allí se formó participa de la simplicidad de gustos y costumbres de sus agrupados cenobitas, y sus imágenes en dibujo son de un goticismo particular, de un ascetismo severo y de un monacal simbolismo (fig. 190).

La isla de Java ofrece también carácter esencialmente budista, á juzgar por sus magníficas construcciones. Ese carácter, sin embargo, presenta elementos distintos, ingeridos en el modo de ser de su civilización y de las formas artísticas que ésta produjo. Sus monumentos son de un budismo moderno, que no remonta más allá del siglo XIV. El templo de Boro-Budor, su obra más grande conocida, es de sobre 1338 (?). No hay noticia de restos más antiguos ni de relaciones budistas anteriores á nuestra era. Los misioneros y enviados de Azoka y de sus sucesores no parecen haber aportado á la isla, ni mandádole emisarios ni propagadores, y menos todavía conquistadores. Su situación geográfica la puso fuera del movimiento activo de aquel primer período de efervescencia budista. Tal vez la civilización de la isla no se efectuó hasta los primeros siglos de nuestra era. Cuando las luchas obstinadas entre brahmanes y budistas, fué Java punto distante y apartado de la contienda, y en la decadencia del budismo fué lugar de refugio de prosélitos dispersos: entonces (entre los siglos X á XII) (?) debieron comenzar allí su propaganda y organizar sus cenobios. A los años 76 á 78, en días del rey Salivahana, remontan las más antiguas tradiciones conocidas referentes á la isla de Java. Su colonización parece haber venido de la India, no directamente como se dirigió á otras partes, sino por mediación de Birmania y Ceilán, el extremo de la Indochina ú otras islas importantes vecinas. Conocedores de estas cuestiones aseguran que fueron indios del Guzerate ó del Oeste, mencionados en el *Maha-Bharata*, los intrépidos exploradores que en época de barbarie afrontaron los peligros de arduas navega-



Fig. 191. – Estatua de Buda, del templo de Cachemira, hoy en el museo de Peshaver

ciones á través de mares procelosos y tierras entonces salvajes.

Cachemira y Cambodja son dos regiones geográficas en que imperaron por épocas y coexistieron el brahmanismo y el budismo. Desde el siglo III antes de J.C. misioneros indios lo predicaban en Cachemira y príncipes tártaros lo restablecieron ó le dieron vigor dos y medio siglos después (XI de J.C.). Soberanos brahmanes influyeron también allí, quizás coetáneamente y sobre todo desde el siglo IV, y en esta época sufrió allí persecuciones el budismo. En el mismo siglo IV márcase el influjo Naga en Cambodja con el culto de las serpientes, que algunos príncipes adoraban en los dos reinos, estableciéndose en el siglo VII (610 á 615) una dinastía de este nombre. Comenzóse el templo de Martund en el siglo VIII y tras él se erigieron los de Avantipur y Pandrethán, entre el siglo IX y XI, aconteciendo en pleno siglo XI que antiguos odios de raza y de creencia persiguieron al budismo y destruyeron sus monasterios. El siglo XIII fija época de preponderancia artística en el país, á la vez que en Cambodja, con las expediciones de colonias nagas adoradoras de culebras, que partidas de Taxila, donde soberanos que se creían sus descendientes tenían serpientes cautivas y veneradas en recintos sagrados y templos, junto á vastos estanques y pórticos, pasaron á establecerse en Cachemira: 700 localidades practicaban aquí su culto, entre un número menor de comarcas que adoraban á Siva, Vishnú, Brahma y Durga. De entonces data el magnífico esplendor monumental que en los dos países se advierte, superior á todo el que en los antiguos pueblos de Oriente se descubre. Los mahometanos llegan á esta región sobre el año 1300, y durante el siglo XIV conquistan el Cambodja sus vecinos los siameses; mas aun así son de esta fecha ó poco antes las mejores obras nagas que en una y otra parte produjeron la arquitectura y la plástica, y que hoy se estudian y admiran en varias regiones con el nombre de arte *khmer*, marcando el período histórico al parecer más floreciente de las mentadas naciones en plena y brillante Edad media. Algunas esculturas conservadas en el museo de Peshaver (figs. 191 á 193) parecen entrar de lleno en el período budista y recuerdan las luchas que presenció la Cachemira, siendo como notas é indicios de aquel arte adelantado.

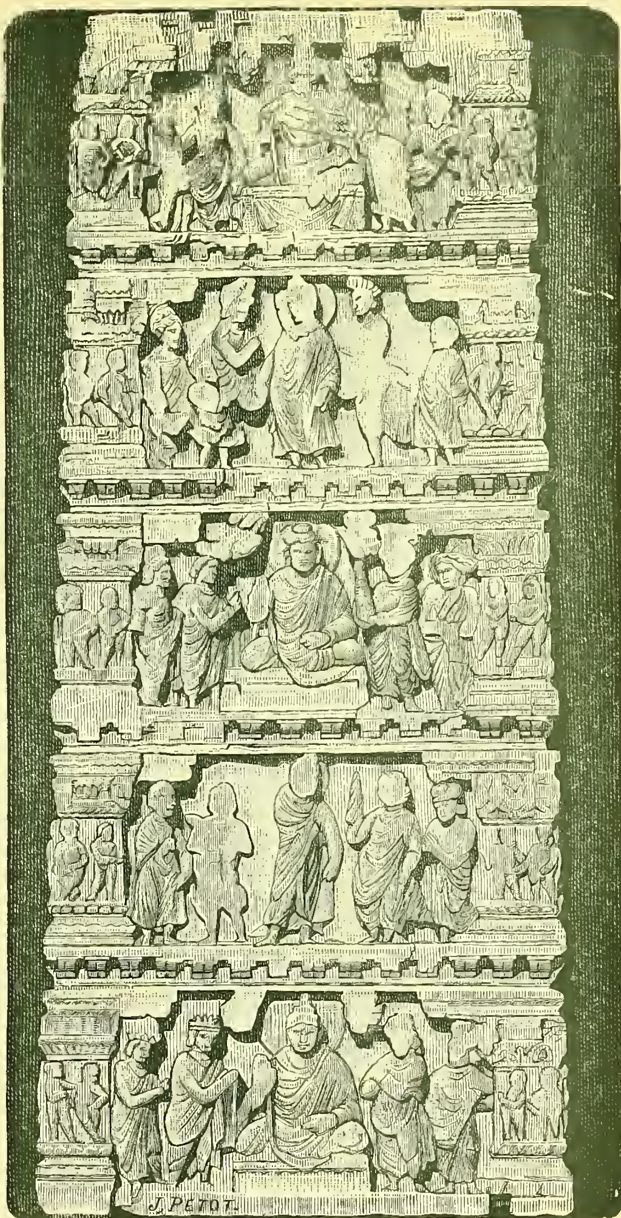


Fig. 192. – Representación de escenas al parecer budistas (relieve del museo de Peshaver)

Birmania es el reino que después de Ceilán ofrece más restos budistas. Una sola de sus poblaciones, Pagán, conserva de ochocientos á mil templos en una extensión de diez á doce millas. La lucha de ideas debió ser allí grande y el prestigio de la doctrina inmenso. El templo de Amanda, con su espaciosa basa cuadrada de doscientos pies y su torre de siete pisos, que con cuerpos salientes y en diminución alcanzan la altura de ciento ochenta y tres pies, basta para dar noción de la forma é importancia de sus construcciones. Los de Gandapalen Tapiña, Mengun (Ava) y otros contribuyen á dar idea del sistema constructor de templos de ese país, de su grandioso y original aspecto exterior de cuerpos salientes, de las relaciones que ofrecen con el estilo bengalés por sus torres, y con la tendencia decorativa plástica de

sus puertas y aberturas ojivo-fantásticas, terminadas por una *diadema* índica. El efecto de esos edificios es simple y muy pintoresco, regular y grandioso, y de una originalidad característica de esa región Nordeste de la India.

Igual interés decorativo y unas mismas formas de ornato presentan los palacios, que en su mayoría son de madera con disposición simple de cuerpos ó pabellones yuxtapuestos ó superpuestos, formando pisos á manera de pirámide ó esbelta aguja, que participa del arte de ensamblador y tiene gracia constructora, aunque no seriedad monumental. Más recargados son los monasterios sobre espaciosa y ornada plataforma con pabellones á cuatro caras, altos superpuestos y con pirámide central profusamente decorada.



Fig. 193. – Fragmento de un relieve del museo de Peshaver

Unos y otros edificios tuvieron su origen en la construcción de madera, y algunos continúan siéndolo todavía, en especial los monasterios. La ornamentación escultural se resiente de la fragilidad del elemento constructor, que no le permitió tomar carácter ni representación verdaderamente plástica, sólida y durable cual las de otros países. El bronce, los dorados y la coloración fueron sus elementos decorativos, constituyendo una policromía más bien que una escultura y siendo por ellos sus temas preferidos los mascarones, los ornatos angulares y de remate, los monstruos alados y los dragones, las cenefas y los casetones ornados, las astas engalanadas, terminadas por banderolas, y las agujas. Abundan allí las figuras chinescas y los monstruos entre raros y agraciados, y sobresalen tipos grotescos en conjuntos de primoroso detalle que hacen efecto de obra de jardinería con escasez de buen gusto. Algunas representaciones budistas, especialmente la de Buda, constituyeron su estatuaria, que sólo se desarrolló en el interior de los edificios. Un país que conserva importantes dagobas, exacta reproducción de las de India y Ceilán, debía seguir copiando en su plástica las representaciones y elementos esculturales que de la India le llegaban, aun á trueque de modificarlos, andando el tiempo, con nuevas formas originales ó chinescas. La pagoda de Schomandu nos indica la variedad de modificaciones que el ingenio y el arte del Pegú experimentaron entre la China y la India. La piedra y el ladrillo de que se construyeron y se construyen otros edificios, permite á la escultura nuevos y más capitales trabajos.

Siam tiene hasta cierto punto menos importancia arquitectónica, pero conserva antiguos edificios originales y también pintorescos. La vigorosa vegetación del país ha causado, empero, mayor ruina que el tiempo y el olvido en que han estado, vistiéndolos espléndidamente. Ayutia, la capital siamesa del siglo XIV, está abandonada y ruinosa hace más de un siglo. Sus caprichosas y elevadas torres, que recuerdan en su forma general las del estilo indio del Norte y semejan á las de los templos de Birmania, son testimonio de que fué ciudad importante de inmensa actividad monumental. La impresión de esas torres es pintoresca, con sus pisos horizontales y sus filas de ventanas colocadas en línea vertical, sobre puertas de doble y triple cuerpo concéntrico y coronadas por remates ojivo-fantásticos. Presentan cortes numerosos en disposición perpendicular á guisa de pilares en haz, y á la manera de las torres chalukias, partidos por otros rectos que giran de manera concéntrica á todo lo largo de esas atalayas, y de modo muy saliente en la base de cada puerta y en derredor de cada piso. El remate es en ellas bulboso y su asiento y parte baja tienen adosadas torrecillas de igual estilo y puertas parecidas á las de Birmania: toda la mole produce efecto agradable, que debió ser muy brillante cuando conservaba su primitiva y luminosa coloración. Los mascarones y ornatos de ángulo y de remate y las chapas grotescas abundan

en las puertas y ventanas de estas fábricas con la policromía y el dorado, á la manera indicada en Birmania.

Más exageración ornamental se halla en otras gigantescas pagodas, como la de Bangkok, moles inmensas é inexplicables de sinnúmero de pisos, en que el detalle complicado y sin fin produce efecto grandioso, pintoresco en conjunto, pero de exuberantes repeticiones vulgares y de mal gusto. Su corte é impresión son chinescos, y también lo son, si no en la forma en el concepto, el sinnúmero de galerías caladas superpuestas, de torrecillas en talud, de contrafuertes ornados, de barandillas geométricas, de pilares y antepechos cortados ó suspendidos por largas filas de figuras puestas en cuclillas, de puertas rectilíneas riquísimas, dominadas por fantásticos capiteles con figuras, que producen la impresión de espantables cabezas de dragón armadas de afiladas puntas ondeantes como astas y con una esbelta aguja en el centro. Rematan en torres bulbosas, cual las de Ayutia, de las que son copia, y en otras torrecillas de igual forma que flanquean las anteriores; y ornan sus grandes aberturas, que no son de paso, con figuras y grupos religiosos y simbólicos de aparato, que adquieren el efecto de moles decorativas y la elevación de gigantescas torres indias. Estas moles, de detalle artificioso, están pintadas con colores chillones y con cierto bárbaro abigarramiento, pero con intención decorativa admirable de masas escenográficas limpias.

Algunas construcciones de Siam tienen forma de pabellón chinesco con pórtico precedido de grotescas figuras y con una airosa aguja de base cilíndrica en su centro. Son palacios, pórticos y casas.



Fig. 194. – Estatua en madera que representa á Buda (estilo birmano ó siamés)

La escultura de estas construcciones, que parece ser la única que produjo aquel territorio, como la de Birmán, es casi sólo decorativa. Sus dos tipos son el relieve diminuto y profuso, y las figuras, colosales ó pequeñas, con carácter grotesco. El primero es una elegante labor que constituye ornato geométrico, en hueco, calado, esgrafiado ó de pequeño relieve, realzado por el dorado y el color, y que ocupa por entero los planos todos y refundidos de las construcciones: las piezas torneadas, como aros, discos, nudos y bellotas, cilindros y conos, ó mezcla de estas figuras, cooperan al efecto de la escultura arquitectónica y decorativa. En cuanto á la de figura puede decirse que tiene comúnmente el sello grotesco que le hemos indicado. Ya son dragones fantásticos de cuerpo alado, gran cabeza y enroscada cola, ya mascarones que recuerdan la cabeza del dragón misterioso, ya figuras chocarreras (reproducidas sin medida) que tienen los brazos altos y parecen bailar en cuclillas; ya estrafalarios gigantes con rostro de diablo y largas orejas, cubiertos por un cubilete, como extraño adefesio, vestidos como payasos y con sendas picas ó mazas en las manos; ya, en fin, figuras de divinidades (fig. 194) ó seres simbólicos, acompañadas á veces (como en la torre de Vat-ching) de monstruos ó elefantes en grupo, sobre los que van montados ó que les sirven de peana y de vehículo. El trabajo escultural de una y otra clase es de efecto, aunque monótono y recargado, bizarro á veces y de un cómico-fantástico, peculiar de los personajes fabulosos é inverosímiles de ciertos cuentos maravillosos. Otras veces parecen haber hallado su prototipo en los personajes mómico-bufos conocidos por *Pierrot* y *Polichinela*. El ridículo más subido rodea la impresión de tales imágenes cuando se las ve figurar en serio como representaciones plásticas. Lo más notable son las estatuas colosales de bronce, en cuya fundición son y fueron habilísimos. Estas contrastan con las pequeñas proporciones de otras partes de los edificios, y crecen por este medio su fantástica y monu-

mental magnitud. ¡Y qué contraste presentan sobre todo con otra escultura coetánea influída por la índica! (Compárense las figs. 194, 195 y 196.)

Birmania y Siam imitan todos los caprichos fantásticos del arte indostánico y producen un arte budista transformado y original, lleno de vida, rico, espléndido, magnífico, con un empuje y vigor que nadie espera hallar en aquellos lejanos y por tantos años desconocidos países, aun mirando en ese arte todos sus defectos, teniendo en cuenta todas sus exageraciones y natural barbarie. El deslumbre del oro y la fascinación del color entró por mucho en lo fantástico del efecto de tales obras. Esa policromía chillona, algo abigarrada, da valor y carácter á las obras de aquellos dos países de coloristas originales con tonos y tintas chocantes, y se aviene admirablemente con la coloración subida de los cielos, deslumbrante de las plantas y los pájaros, y sobre la masa de sus edificios, como los adornos abigarrados en las moles gigantes ó poderosas, poco armoniosas y rudamente equilibradas de la fauna local. La pintura de personajes y asuntos de carácter figurativo abunda también en Siam y Pegú. El fresco, que era de aplicación decorativa constante en las obras de madera, continuó empleándose con igual objeto sobre la masa de piedra y la construcción de ladrillo. Las representaciones de esta clase constituyen verdadera pintura, parecida á la india en la ejecución, pero con más vigor de tono y más luz, con tónica más subida y más discordancias, con formas más redondeadas que se parecen á las del dibujo chino, envueltas entre holgados y profusos pliegues de sedosas y abundantes ropas. Los niños desnudos, que prestan vida á esos cuadros, con su revoloteo en torno de las figuras principales, llenan los espacios y dan interés y complemento á las escenas: son, por decirlo así, el desarrollo del tema.



Fig. 195. – Soberano y su esposa amparando á los tripulantes de un buque náufrago (relieve de Boro Budor)

Siam y Birmania, que empleaban también profusamente la escultura, adquirieron en su técnica una habilidad extraordinaria, tanto, que la fundición y el dorado se convirtieron allí en una industria metálica decorativa importante. La carpintería dió origen á los trabajos de tallista y á la estatuaria propia, que produjo el sinnúmero de figuras de madera (fig. 194) que llenan las celdas de algunos edificios budistas de entrambos reinos. Más de dos mil años consecutivos se prolongó la producción de éstas, no pudiéndose juzgar de las antiguas por la falta de restos esculturales que sirvan de comprobante á las opiniones en boga; pero la noción histórica dominante es la de que las modernas son reproducción de las antiguas, con menos grandiosidad de conjunto y menos primorosos detalles.

Pegú y Birmania forman un grupo de arte lleno de afinidades; Nepal y el país del Tibet componen otro de carácter neochino. País constructor de obras de madera, como Birmania, aunque con formas completamente distintas, tiene importancia por su habilidad de ensamblador, mas no como constructor monumental. Su arte nos habla de tradiciones constructoras anteriores, que sujetas á imitación posteriormente en piedra, produjeron formas arquitectónicas parecidas á las que tienen algunas grutas índicas; y sus pórticos ó puertas pueden ponerse en comparación con las de algunos espeos, de Behar por ejemplo, en la seguridad de que ha de hallarse en ellas el modelo de carpintería de unas y otras construcciones. Su objeto es puramente religioso ó monástico, lo cual contribuye á aumentar esa simplicidad; pero sobre todo le caracteriza la aplicación de la escultura geométrica como ornato casi único en los paramentos y sustentantes, y la aplicación de la pintura ó simple talla en vez de estatuaria. Ésta se aplicaba esgrafiada, rebajada, colorida, así en miembros arquitectónicos como en paramentos constructores: en

una palabra, en toda clase de superficies. El budismo distingue y caracteriza ese arte y pueblo, mas su antigüedad no es visible, pues han desaparecido sus obras antiguas de madera y no existe en aquel país ningún dagoba, liso ni decorado, de forma propiamente budista antigua, que sea notable por su veneración, tamaño y antigüedad. Hay en cambio una clase de capillas que teniendo objeto parecido al de los antiguos depósitos de reliquias se desarrollan en forma arquitectónica independiente y airosa de elegante templete, teniendo por remate un casquete indio-dravidio con cuatro chapas, y cuya forma bulbosa reproduce en pequeño la de los primitivos topes. En su construcción entran variedad de elementos indios, en sus chapas figuras de Buda y otras sentadas y semejantes, á la manera que en Siam, entre las arquerías tranquilas y bajo aleros reposados.

El número inconcebible de monjes que existen en los grandes centros budistas, hizo necesarios desde muy antiguo edificios especiales, cuya construcción en madera ó piedra era sencilla, regular y sin adornos; formaban vastas calles de celdas numerosísimas y en derredor de plazas ó patios, y tenían en su centro capilla y altares con representaciones ó simulacros de la divinidad. Recuérdanse como excepción entre los monasterios el del *Delai Lama*, que tiene un magnífico templete de cuatro pisos con columnatas, aleros chapeados de oro ó de metal dorado, y con un remate cupular que forma el quinto piso.

Dos partes unidas forman la escultura y pintura en las construcciones y edificios nepaleses, que son de verdadera importancia: una, puramente ornamental decorativa de fachadas, pórticos, puertas, pilares, paredes, techos y santuarios; otra, figurativa representación de seres de adoración y cuadros míticos ó religiosos. La decoración esculpida, tallada y pintada, y la primera reproducción de la última, se compone de pequeña labor geométrica ó imitativa que llena planos, como marcos y dinteles de puertas, filetes, etc., y de labor imitativa y de fantasía que ocupa bordes salientes y espaciosos, formando asuntos ú ornatos caprichosos y raros, como los que llenan los florones de los extremos de las traviesas y vigas, ó los que ocupan á trechos los frentes de los aleros y arquitrabes ó adornan los pilares y sustentantes. En éstos son notables los cartabones historiados y calados parecidos á los jainas, que son comunes en las columnas del Sur de la India, y componen en las regiones transhimalayas como el capitel con apéndices de los pilares. Forman un asunto fantástico ó grotesco original, rodeado de nervios que ondulan y culebrean siguiendo el perfil de las partes que decoran. Se ve desde luego por su gusto que son imitaciones ó tradicional trasunto de formas ornamentales pintadas. A veces son sólo mera decoración polícroma.

Más importantes son las figuras escultóricas y composiciones á manera de fresco que figuran un personaje ó varios en estatua ó relieve y en cuadro decorativo. Las figuras de Buda sentado con las piernas cruzadas, las de otros tipos ó *lamas* de veneración conventual ó popular, que ocupan sitio, solas ó en familia, sentadas ante vasos de ofrenda ó de perfumes en el interior de las celdas ó capillas, son las representaciones escultóricas que más abundan. Las hay de madera, de bronce y algunas coloridas. El trabajo en metal es siempre una especialidad de los nepaleses, que á imitación de los chinos, fueron muy há-

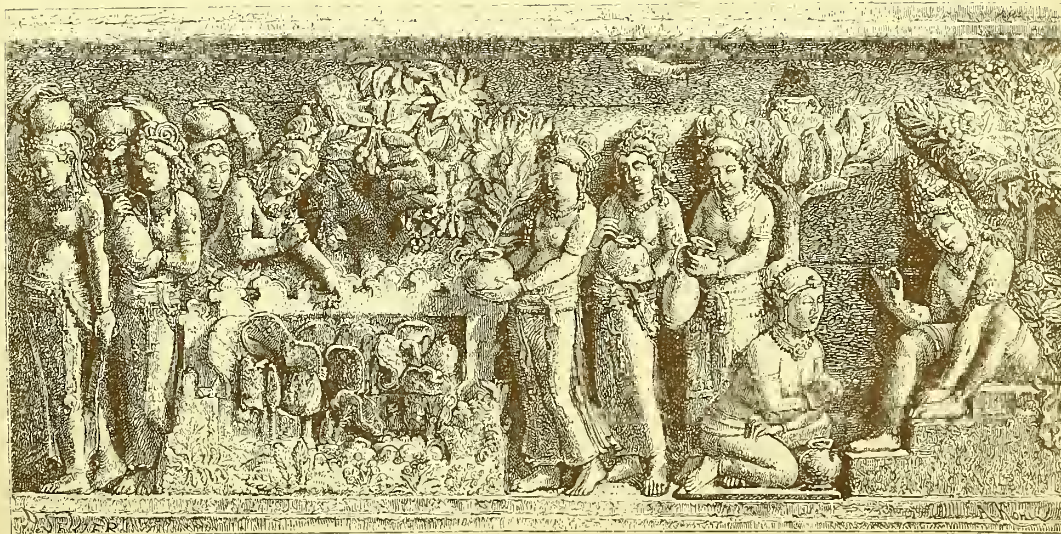


Fig. 196. – Mujeres sacando agua de un pozo y ofreciéndola á un príncipe (relieve del templo de Boro-Budor)

biles en las labores de estas materias, no sólo por la perfección técnica, sino por cierta disposición nativa ó habitual para la metalistería. La liga ó aleación, y la aplicación de un metal sobre otro y en baños, fué también especialidad de los nepaleses. En las escenas pintadas á manera de frescos en grandes superficies representaban personajes de adoración ó venerables entre figuras y seres varios de simbólico ó trascendental carácter y significado, empleando para ello bastante habilidad artística, bastante facilidad, mucha práctica en el procedimiento y ciertas leyes de composición comunes á la mayor parte de los cuadros. Era regla distribuir éstos dándoles un centro de interés, como en un lienzo votivo, y desarrollar en derredor, dentro una disposición circular, las partes restantes de la composición, tanto más alejadas del centro cuanto menor era el interés que los personajes tenían, ó las figuras debían inspirar. Una impresión de sencillez agradable, de ingenuidad comunicativa, avalora esos cuadros y les hace simpáticos, y una fuerza de color, á veces desentonada, les rodea de vigoroso y gayo aspecto. Cuando una tónica sobria domina en ellos, toman un sello serio sumamente armónico que nos traslada ya á las producciones chinas. Entre lo chino y lo indio se formó y perpetuó al Norte de India y al Sur de China un tipo mezclado ó ecléctico, que constituye por la naturaleza y por las relaciones un término medio entre el arte pictórico y plástico de las dos regiones. Esto se echa de ver sobre todo en la que pudiéramos llamar su iconografía simbólico-religiosa, que informada por tradiciones locales é inspirada en apreciaciones venidas del Norte, recurre á las ideas indias para la expresión de cualidades, la aplicación de símbolos y la exposición de ideas complejas y múltiples (fig. 190). Las formas de que entonces se reviste y los atributos que emplea tienen, entre otras cualidades, una simplicidad ingenua, una gracia sencilla y tranquila, una finura y delicadeza que habla mucho y muy favorablemente del pueblo en que se les halla, comparable en algún modo, por su sentir artístico, con los de nuestra Edad media cristiana.



Fig. 197. - Sakia-Muni presidiendo una reunión de príncipes y sabios

Fuera de las dos penínsulas indias, alejado aún más de las corrientes chinas, y ya en los archipiélagos de Oceanía, está la isla de Java, entre las de Sumatra y Borneo. Allí, como á otras de las grandes y de las pequeñas islas que hormiguean en el gran mar y sus recodos, debió dirigirse cien veces la civilización india, sobrada y exuberante de vida; y allí hizo prosélitos el budismo, expulsado del patrio suelo. Brambanam y Boro-Budor, aquélla obra casi brahmánica, ésta esencialmente budista (figs. 197 y 198), y Mundot, con notables restos de uno ó varios edificios, forman los tres centros más estudiados de la isla. Son todos templos ó agrupaciones de templos, con celdas, figuras y relieves abundantísimos en los paramentos exteriores y en galerías y torrecillas.

Los restos de Brambanam son próximamente de los años 1250 á 1300, de forma común y de igual estilo que los del Guzerate, y revelan construcciones hoy desaparecidas de la India, de donde al parecer proceden éstas. Eran un gran edificio central flanqueado por otros cuatro y rodeado de numerosos grupos de construcciones dispuestas como las caras de un cuadrado, formando 238 templos de diferentes tamaños en distintas disposiciones y variados grupos. Su distribución parece jaina, no budista, y en toda ella se observa un orden y repetición peculiar de este pueblo y de sus obras. Tienen todos pequeña celda con esculturas, y éstas abundantísimas y repetidas como las construcciones; en las celdas se encerraban antes figuras sentadas, pernicruzadas, representación de un santo que parece envarado, Tirzankar. Por todas partes la labor escultural es finísima y abundante, rica y llena de primores. Es una rara y profusa

construcción religiosa gigantesca que, gracias á su arquitectura y su plástica, ha sido visitada por gran número de excursionistas, y se ha calificado de casi india por más de un competentísimo conocedor de las producciones del arte de aquellas regiones.

Más conocido y estudiado de antiguo ha sido el templo de Boro-Budor, ó *Gran Buda*, obra de época posterior ó del siglo XIV, como se ha dicho, en la cual el detalle de filas superpuestas de pequeños topes colocados en círculo en derredor de un tope mayor central, le da local aparieñcia y carácter indio. Esta obra budista, posterior á la brahmánica de Brambanam, hace suponer la preexistencia del brahmanismo y de su prestigio constructor en Java á la existencia organizada de los discípulos ó adeptos de las enseñanzas de Sakia-Muni. Luego se verá por el templo de Mundot que allí vivieron juntas las dos escuelas, concordándose externamente en un mismo edificio brahmánico y budista á la vez.

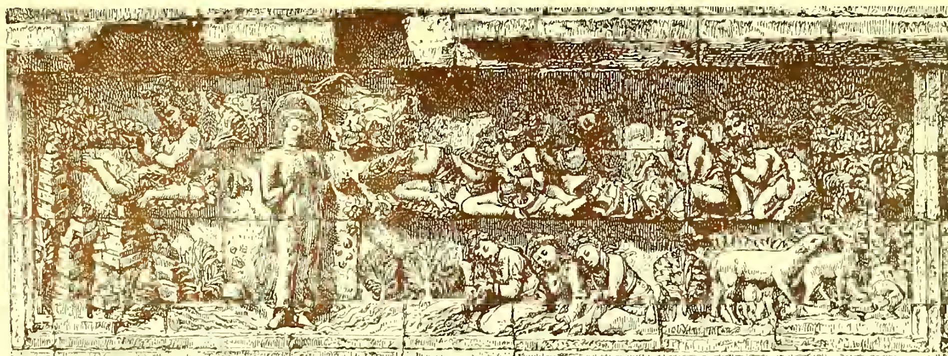


Fig. 198. – Buda entre serpientes y espíritus del mar, cruzando las aguas sobre un loto y recibiendo homenaje de seres fantásticos y divinos

El de Boro-Budor es el más importante de la isla de Java y una de las obras más espléndidas de este grupo de artes influídas: un edificio de nueve pisos piramidales sobre ancha plataforma de 400 pies en cuadro, en cinco de cuyos altos hay caprichosas estructuras terminadas en formas dómicas ó cupulinas y agujas, y 436 pequeñas construcciones con otras figuras de Buda sentadas á la manera india, que ocupan parte de una hornacina ó nicho. Entre estas figuras hay una ó dos representaciones del mismo profeta en igual actitud, rodeado de arquitecturales ornatos y variedad de otros relieves. En campo superior y ocupando el frente de un piso hay una larga serie de relieves dispuestos en varios compartimientos ó registros, figurando, en extensión de más de 1.600 pies, temas religiosos y abundantísimas escenas de la vida é historia legendaria de Sakia-Muni, con otras de diferentes leyendas ó historias. Todas estas escenas forman la parte externa y como el revoque de la construcción que mira á lo exterior (figs. 195 á 200); en las caras interiores la decoración y el ornato son más minuciosos y abundantes, siendo de un primor y una profusión admirable las figuras sentadas, los bajo relieves y la lineal é imitativa ornamentación arquitectónica; el conjunto es inagotable, sin rival en extensión, según prueban las reproducciones y atestiguan los viajeros y críticos é historiadores de arte, asegurando algunos que nunca se produjo nada tan profuso y vasto en ninguna parte del mundo.

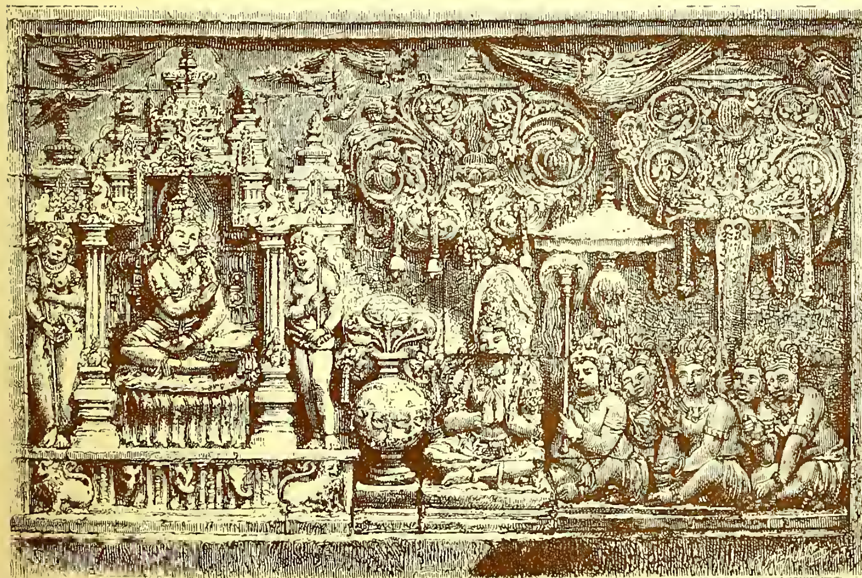


Fig. 199. – Príncipe sentado entre sus dos mujeres, recibiendo entre otras dádivas una imagen de Buda

Setenta y dos pequeños dagobas dispuestos en tres líneas concéntricas ornan y ocupan con pintoresco efecto de escalonadas torrecillas dómicas la parte superior del templo, dispuesta en escalinata; y más arriba, en el centro y parte alta, otro tope mayor de remate, que terminaba en una aguja

de doble base y ocho lados, forma la meta y coronamiento á la par que el punto culminante del edificio objeto principal de su erección. La disposición concéntrica de esta parte y sus ordenadas torrecillas llevan la atención á la pagoda tope de Schomandu, con cuya porción baja tiene más de un punto de semejanza. En la de Java hay figuras de Buda sentadas en los frentes de sus 72 pequeños dagobas, siguiendo la aplicación escultural de estas figuras que se observa en las otras partes del edificio. En su tope superior no tiene figura, pero debió contener como en cerrado relicario una memoria ó despojo santo, y tal vez otra imagen de escultura. La forma, estilo, gusto, tipos iconográficos y escenas representadas hacen presumir que fueron reproducidas ó inspiradas de otras muchas tradicionales en el interior de la India ó en Ceilán, pues que el fastuoso monumento debió de tener su par y su modelo en territorio budista y en vastísimos monasterios.

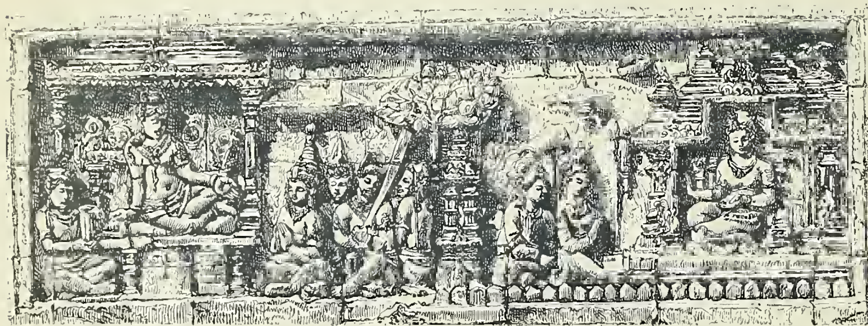


Fig. 200. – Príncipe y su mujer en coloquio con sus palaciegos

Merecen aquí particular mención los numerosos relieves antes mencionados por su extensión vastísima, por su complicado aspecto, por sus asuntos, su belleza y el interés que despiertan. Unos parecen antiguos, otros de ejecución moderna; unos indo-budistas, otros de influjo brahmánico; éstos son por completo del país, aquéllos de imitación occidental, y todos pintorescos de manera marcada, siendo eso y sus rasgos de escuela lo que les da sello local. Los que por su variedad, belleza y vida se estampan en estas páginas tienen las cualidades de todos (figs. 195 á 200). Dos son temas históricos de la vida de Sakia-Muni, en mezcla con recuerdos brahmánicos, con diferentes leyendas y con el culto de la serpiente, del que tienen representaciones; los otros cuatro están tomados de temas anecdóticos ó históricos referentes á varios príncipes que debieron relacionarse con la doctrina de Buda. Son composiciones llenas de bellezas y aun de primores, claras, sencillas, expresivas, ordenadas, ingenuas y hasta elegantes, pictóricas y de relieve á la vez, y pueden juzgarse como cuadro y obra plástica dentro de las leyes del arte. Autores modernos y europeos se creerían los de algunas, que entendieron los temas indios con el ingenio y peculiar gusto de los escultores y pintores franceses de últimos del pasado siglo. La obra parcial es de lo más natural y bien dispuesto que hizo el arte oriental, y en su vastísimo conjunto, de lo más racional y humano que ha salido de las escuelas indias en todos los tiempos de su historia.

El templo de Mundot, á dos millas del anterior, forma como un enlace de las dos tendencias opuestas, presentadas en Boro-Budor y Brambanam. Sus representaciones artísticas tienen este carácter, y tienden á probar que allí se operó, ó continuó, la fusión de dos tendencias en lucha, brahmánicas y budistas. El exterior del edificio está cubierto de esculturas amontonadas á la manera indo-brahmánica; el interior es puramente budista con su simplicidad característica, y el exterior é interior forman un conjunto enlazado con dualismo de elementos. Los dos fueron importados, pareciendo que por circunstancias históricas determinadas tuvo la prioridad en la isla la parte que era más antigua, la que tenía rasgos más primitivos y sello esencialmente etnografico de las razas anteriores que sintetiza el brahmanismo. En Murdot se toca el resultado de transacciones realizadas por diferentes escuelas, por prosélitos de diversa creencia, en pro de la paz común: no al realizarse un pacto, sino luego de realizado; después que por obra del tiempo se fundieron las dos tendencias, y cuando, como si fuera oriunda del suelo en que la fusión se hizo, tomó carta de naturaleza cual otra hija del país. El arte plástico que allí se produjo fué sencillo, expresivo, característico, original y típico, indo-chino á un mismo tiempo, sin ser chino en mucha parte ni caracterizarse de indio.

Tienen los pueblos llamados *nagas* otras influencias indias, mezcladas con algunas de Occidente y

con base originaria indígena. Cachemira y Cambodja son de estos pueblos, algunos de cuyos templos estaban consagrados á la adoración de serpientes, ó de la mítica culebra *devoradora de dioses*, culto que, como hemos indicado, parece haber sido uno de los primitivos y bárbaros anteriores al budismo, que lo reemplazó, y con el que se relacionó constantemente, tomándolo quizás como elemento legendario ó simbólico, y por el que fué sustituído: en su pristina forma era culto lleno de rudeza, servido por hermosas doncellas y alimentado por constantes y horribles sacrificios humanos; el culto que conservó el Africa salvaje y practica en nuestros días el reino de Dahomey, con ofrendas sangrientas y guardia de amazonas; el culto que hebreos y egipcios, griegos y romanos, germanos y escandínavos, galos y sármatas practicaron en tantas partes, como peculiar que fué de los turanios.

Cachemira, país de antiguo conocido, y señalado en Europa desde 1840, es uno de los territorios en que la historia del arte plástico ofrece más dudas. La alternativa principal está en si fueron budistas ó fueron nagas los constructores de los edificios en que los relieves se hallan, y á qué creencia ó familia histórica pertenecen los que se conservan fragmentados en el museo de Peshaver (figs. 191 á 193). Las noticias históricas ciertas aseguran que no eran budistas los soberanos que en el siglo VII á VIII gobernaban aquella parte Noroeste de la India y construían en ella los edificios que les recuerdan: apenas quedan representaciones escultóricas en las fábricas, y las que se hallan no son escenas brahmánicas ni tienen que ver nada con éstas; no son ni siquiera indias, ni guardan relación alguna con las obras de los estilos indos ya mentados. No son tampoco jainas, aunque á primera vista lo parecen: eran, á lo que se entiende, representaciones nagas referentes al culto de la serpiente. Dificultades existen, empero, para probarlo, pues los edificios en que se hallan están rodeados de grandes pantanos, y las esculturas que se conservan se han visto y juzgado casi siempre de lejos, siendo á la vez incomprensibles por lo borrosas y carcomidas del tiempo, por ser de inútil reproducción fotográfica, y logogrifos ininteligibles como dibujos á trazo.

Restos ofídicos quedan empero algo discernibles á la simple vista, que rehace un tanto la imaginación, aunque no los reproduce el lápiz ni los esboza la cámara oscura, y á que las tradiciones antiquísimas dan mayor importancia. Desde el siglo anterior á nuestra era hasta la época actual se ha conservado constante predisposición popular y religiosa por el culto de la serpiente y las representaciones de los nagas entre el Cáucaso indio y la India ulterior. Los cuentos fabulosos y las leyendas míticas abundan en el país alto. Damodara, soberano de aquel suelo, que ultrajó á un brahmán, fué convertido en culebra allá en el siglo primero de J.C.; Abhimanyu y su pueblo fueron perseguidos sin piedad por desencadenados elementos, vientos, lluvias, nieves y tormentas, por no haber tributado sacrificios humanos á los monstruosos dioses y haber patrocinado el budismo; Gonerda III (siglo I) incurrió en el anatema de los apóstatas por haber conciliado el nuevo y humano culto con la adoración de víboras; príncipes de la familia de Sakia Muni consiguieron victorias en el país por haberse desposado con la heredera de un naga, serpiente cuando doncella, cambiada luego en mujer; sacerdotes budistas osados fueron convertidos en culebras por haber mancillado un símbolo santo, un árbol de adoración que el pueblo veneraba; reyes devotos fueron dotados de sobrenatural poder, rigiendo al trueno y la tempestad, por practicar el inhumano culto; príncipes creyentes se vieron convertidos en señores de maravilloso cuento, sentados en tronos de pedrería por ser crueles sacrificadores, y pueblos, en fin, de millares de idólatras se señalan favorecidos por adorar las víboras. Todos esos inventos fabulosos y misteriosas anécdotas, que adquieren cierta poesía, hablan siglo tras siglo de la constante observancia de un culto primitivo en la fértil Cachemira.

Las noticias de griegos, chinos y árabes, que recuerdan la existencia de históricos soberanos que tenían en culto perenne y adoración doméstica enormes culebrones, cuidados en sus palacios con sin igual piedad, prueban hasta qué punto era la creencia naga peculiar de Cachemira; y de aquí hasta Cabul el culto de las serpientes fué una práctica constante de todos aquellos pueblos. Cuando les perseguían las desgracias, cesaba la bonanza ó era continua la sequía, invocaban á las serpientes el pueblo y

los sacerdotes, y reaparecía la fortuna con sus ansiados beneficios. El arte plástico que de ese culto nacía debía ser un arte ofídico, y los templos que para él se fabricaban debían llevar estampado su objeto. Tal sucedió con los de este hermosísimo suelo.

Mas, como se indicó varias veces, iba el culto budista muy en zaga del culto ofídico precitado. Así también en las mismas leyendas que se refieren á los nagas hay mezcla de conceptos extraños á la adoración ofídica, intervención de personajes contrarios á la doctrina, adeptos de otras creencias convertidos á ésta, creyentes recompensados, impíos que reciben castigo, tibios y débiles censurados, herejes transfigurados por obra de encantamiento, y hasta el mismo Sakia-Muni consiente en transacciones hábiles con las prácticas que destruía. Entonces admiró la leyenda la grandeza del justo y sabio que amparaba al pueblo naga y le acogía á su doctrina: pruebas todas de que el budismo, que reemplazaba al culto ofídico, tenía también su grey desde Taxila á Cachemira. El arte que á su influjo nació debía ser budista en algo.

Naga es, sin embargo, el de aquel país que hoy se conoce. La situación de sus edificios en medio de grandes estanques ó rodeados de pantanos es puramente naga: conmemora la tradición natural de aquellas tierras que cuatro ó cinco mil años antes de la era vulgar servía de perenne lecho á vastísimas lagunas criadero de las serpientes que adoró después el pueblo. En los estanques artificiales que rodeaban los templos se criaban los reptiles objeto de adoración, teniendo junto á ellos la materia que sumergió al país y les dió pródigo cebo, y el agua misma, su símbolo, sobre que tenían poder como líquido atributo de su carácter divino á la vez que natural: el agua de que disponía el dios terrible como arma destructora y protector elemento; la caverna de su encierro y súbitas desapariciones, y la misteriosa morada donde ocultó siempre su encantamiento, fraguaba sus venganzas y procreaba sus engendros.

Muy posterior á la época tártara búdica de Huska, Juska y Kaniska, y á la intermedia de Gonerda III, de tendencias nagas, y hasta á Ramaditya, que preparó la de las dinastías de aquella supuesta estirpe ofídica, aparecen las obras que hay más antiguas en tiempo de Santaditya (siglo VIII), que comenzó el templo de Martund. Las ruinas que de entonces quedan y sus pocos relieves son ya conocidos por su estilo sencillo y característico. Sus templos de planta cuadrangular y sus pequeñas capillas sobre estilobatos en forma de cruz, unos y otras con puertas trilobadas y frontón piramidal doble, con techos formando pirámide también de doble cuerpo y más comúnmente triple, como en Payah, Pandretán, Sirinagar, Martund y Baniyur; cercados por estanques y limitados por galerías cuadrangulares, con nichos y aberturas trilobadas, con columnatas y voladizos, con figuras sentadas inscritas en tres lóbulos; las columnas y pilares de doble ó triple capitel neo-dórico, son rasgos de tipo marcado y sencillo, rápidamente comprensible. El influjo griego, ó mejor neo-griego, refundido en Asia y transmitido por la Bactriana ó la Siria, se ve en la simplicidad severa de las construcciones y sobre todo en sus columnas, que tienen á veces como reminiscencias de las greco-itálicas, y siempre participan de la forma dórica flamante de la decadencia griega.

Ese influjo neo-clásico se ve también en los ornatos escultóricos de pilares que ofrecen algunos templos, trasunto de otros dichos pelásgicos de Micenas; en la flora ornamental y geométrica, mezcla de estilo indio y clásico, tal vez entre bizantino y asiático, de elegantísimo detalle, que compone círculos y cuadrados con inserción de rosas y lotos, decoración de los sofitos de Martund; y en los relieves citados del museo de Peshaver (fig. 193), de carácter heroico-fantástico, forma vigoroso y enérgico relieve, que revela el influjo del arte griego decadente, romano ó bizantino de segunda mano.

Las esculturas nagas de Cachemira se hallan en cortísimo número, pues los monumentos de aquella región asiática son de una simplicidad extrema, esencialmente arquitectónica: aspiraban á la impresión monumental de las obras clásicas, que limitaban la escultura al papel secundario de ornamentación de relieve y realce de miembros y cuerpos de construcción. Salpicaban sólo los cuerpos arquitectónicos, como florones, franjas y estrechas cenefas, y sobre las puertas y en las partes altas y más salientes de los edificios eran como frontales airosos en humanas cabezas. Algunas estrechas filas de nichos con

figuras sentadas con las piernas en cruz, son en varios templos sobria labor de aquella plástica. En tímpanos trilobados de sobrepuertas, son, como en Pedretán y Payah, motivos escultóricos bellos á la par que símbolos santos, figuras de adoración y recuerdo de imágenes budistas ó jainas, cuando no de algún culto brahmánico. Son, según autores, imágenes del culto de Siva ó Vishnú.

Distintos de los edificios dichos, consagrados por entero á adoraciones nagas, se hallan restos en Takt-i-Suleimán (Serinagar), que se mencionan como de carácter peninsular indio. Están exentos de esculturas y son de época desconocida. Otros restos de Avantipur y Vaniyat retraen impresiones semejantes á las pelásgicas, que tuvieron, como las obras de aquellos griegos, un modelo intermedio no conocido: sus relieves y esculturas interesan por varios conceptos. A cambio de esas influencias extranjeras y de algunas venidas de la India, transmitió á ésta la Cachemira formas y detalles que se hallan aún hoy, después de siglos, en el riñón de la península. Mas donde sobre todo fué creciendo el influjo del arte naga es en el territorio indochino, en Prom, Nakhón-Vat y Ongcor-Thom, en el país de Cambodja.

El origen simple de la construcción de madera se deja ver en todos los edificios de Cachemira y en sus cortes, especialmente en sus puertas y cubierta, y el influjo de un país de arte perfecto, lleno de regularidad y orden, armonía y belleza á veces exquisita (salvo en pesadas partes que recargan capiteles y cuerpos de construcción), es también muy visible. La escultura es escasa por la materia primitiva de que se hacían los templos; pero tiene todas las condiciones delicadas y sobrias de las fábricas en que se hallan. La época de la mayor parte de los edificios va del octavo al décimo siglo cristiano: ésta y lo notable de las obras dejan el juicio en suspenso y el ánimo lleno de dudas y admiración.

Sorprendente es también hallar junto á edificios con exagerada forma de la Indochina, entre Siam y Cochinchina, el templo de Nakhón-Vat, en el país de Cambodja. Es una obra pasmosa de humano arte é ingenio, que jamás se imaginó en aquella región asiática. El edificio es inmenso, pues uno solo de sus patios mide sobre 1.100 varas en cuadro, y ocupa todo el cercado un área de 370.000 pies cuadrados: sólo dos novenos menos que el mayor edificio del mundo, el templo de Amón en Karnak (1). Todo es gigantesco en él, puertas, torres, patios, pórticos, naves,..... y lo gigantesco admirable. La obra es de habilísimo trabajo en piedras angulares, labradas con exquisito arte, tanto que sus aristas son perfiles é imperceptibles sus junturas: ni las percibe el ojo, ni las reproduce la fotografía. Un edificio solidísimo flanqueado de torres forma el frente; vastos patios porticados ocupan el centro, entre el cercado y el gran templo: aquí era la vasta piscina, el sagrado estanque del monstruoso dios allí adorado. El templo estaba en el medio, sentado en elevadas plataformas que el agua rodeaba por todos lados. Sus construcciones exteriores son pródigas en detalles; sus puertas y torres agrestes, fantásticas, erizadas de puntas, y sus patios y pórticos interiores de una grandeza que impone, de una belleza clásica ó semiclásica y de una esplendidez que asombra. La escultura abunda en todas partes para acrecentar la hermosura y magnificencia.

Aquellos pórticos larguísimos tienen bóveda piramidal; los pilares, formas rectilíneas y proporciones clásicas: son muy altos y esbeltos, majestuosos y de una simplicidad que avalora la riqueza: están allí por avenidas. Capiteles y basas son romanos, y es fama que se deben á influencias de este arte. Colonias de extranjeros, príncipes ó artistas de Roma, se dice, trazaron aquel plan y labraron sus materiales. La impresión de los patios con sus escalinatas entre figuras simbólicas, monstruosas y fantásticas; sus pabellones y cuerpos salientes pintorescos; sus zócalos altos y bruñidos; sus escalinatas de efecto escénico; sus pilares sin fin en prolongadas líneas; sus pórticos en fascinadora perspectiva; sus dobles y extensas cornisas y entablamentos profusa y graciosamente ornados, dominados por torres piramidales fantásticas, son de efecto grandioso, panorámico y magnífico. Se ve que un arte muy adelantado y primoroso, un gusto

(1) Véase *Arquitectura: Egipto.*

espléndido y una técnica muy hábil, que esculpía con cincel muy fino, cruzó por aquel templo lleno de grandeza y envuelto en sombras de barbarie.

El arte plástico dejó allí maravillas que revelan un estilo y una escuela á la vez que un empuje extraordinario. Las basas y los capiteles de los pilares, de estilo pseudo-dórico, están cubiertos de ornamentación lineal primorosa, que se extiende de elegante modo por todas las caras de los pilares, perfilando sus aristas y ornando los bordes de franjas decorativas geométricas. Cuando los pilares no tenian basa ocupaba el espacio de ésta una figura de devoto ú orante rodeada de un marco ó encuadramiento ornamental no menos bello y más variado que el resto. Para realce de las partes decoradas dejóse liso y bruñido todo el paramento central de los pilares. Ornamentados con profusión y elegancia están también los zócalos, el vasto estilobato del edificio y los paramentos laterales de las escaleras con otros planos y molduras que componen sus partes bajas. Las cornisas y entablamentos estaban engalanados de continuadas filas de discos nagas formados de grupos de siete cabezas de serpiente dispuestas á la manera que una palmeta griega: estas cabezas alineadas están allí por millares distribuídas en dos y tres filas, que producen el efecto de bellísima crestería en torno de las sucesivas cubiertas del suntuoso edificio. Otros grupos de serpientes de siete cabezas, de más efecto, con prominente cresta en que debían colocarse plumas ó penachos, ocupan los ángulos de los techos, formando á manera de antefisas y ornando de elegante modo aquellos puntos de enlace y remate de las cubiertas: estos remates de techumbre están representados por centenares, y unos y otros adornos de culebras son allí, á la vez que símbolo gráfico y explicativo, motivo original y nuevo, elegante y relevado, para dar riqueza á la fábrica.



Fig. 201. – Parte baja de una pilastra de Nakhón-Vat, representando velantas del culto de la serpiente

En los ángulos de las escaleras se enderezaban figuras de monstruos fantásticos y leones en pedestales con caprichosa forma, y en los pisos de las torres, como en mitras de gigante de Angcor-Thom (fig. 202), rarísima serie de coronas con puntiagudos florones; en todas las balaustradas, en todos los cuerpos salientes, en todos los enlaces de la obra se encuentra la misma *empresa*, como si fuera un signo heráldico marcando el objeto ofídico del edificio de Nakhón. Y que era un templo dedicado al culto de la serpiente, lo dicen los grupos de mujeres figuradas en alto relieve en diversas partes del edificio (fig. 201): ocupan nichos, un espacio, ó están agrupadas dos á dos como se ve en nuestro grabado. Son más de un centenar estas representaciones femeninas, desparramadas acá y allá por diversas partes del edificio. Sus fisonomías se han creído tártaras por sus filiaciones externas: ojos inclinados, formados como en los rostros egipcios del nuevo imperio; nariz plana, labios gruesos y prominentes. El cuerpo, parte desnudo, parte vestido con riqueza, se parece al de muchas figuras indias. Adórnanle unas franjas y bordados, y ciñen los pies enroscados cordones ó culebras simbólicas que son en ellos como adorno y distintivo. Magnífico ornato forma á manera de doselete sobre la cabeza de las figuras. Estas son al parecer representaciones de muchachas sacerdotisas del culto de la serpiente, que tenían su lugar en el santuario y su representación en las paredes del templo. El arte con que están tratadas es de efecto, el cincel muy práctico, el desnudo inteligente, el modelado poco hábil, el pulimento finísimo, el dibujo no muy correcto, pero característico, y las formas todas algún tanto exage-

radas: cada una de esas figuras es en conjunto típica y distintiva representación esmerada de sacerdotisas de un pueblo y de un culto popular.

En las paredes de Nakhón-Vat hay ocho compartimientos esculpidos dos á dos, dispuestos uno á cada lado de las entradas, que son, sin duda, lo más notable de la plástica de aquel templo. Ocupan espacios de doscientos cincuenta á trescientos pies ingleses de largo por seis y medio de altura, siendo su extensión total de unos dos mil pies. Las figuras en ellos representadas son en inmenso número, siendo sin hipérbole las ya reproducidas por la fotografía, entre hombres y animales, bastantes para ocupar un espacio de diez y ocho á veinte mil. El relieve es tan bajo y fino que, á juzgar por la fotografía, parece un *intaglio* que semeja al de los egipcios. En general son batallas de animado movimiento inspiradas en el *Maha Bharata* y el *Ramayana* y escenas de la vida regia y mítica de epopeyas nacionales.

Uno de los bajos relieves representa asunto diferente, que la tradición popular dice ser la tierra, el cielo y el infierno. En la parte superior hay una procesión en extremo parecida á las que tenían lugar en los templos egipcios. El rey es llevado en un palanquín semejante á los que se ven en las esculturas de las orillas del Nilo; le acompañan estandartes y emblemas que hacen más viva la semejanza. En la fila del centro está sentado un juez con una cohorte de asesores. Los condenados son llevados á una región inferior donde se les tortura con todo el arte y la bárbara naturalidad que era costumbre en Oriente. No se ve claro en esto un infierno teológico, sino más bien parece la representación común de cómo los emigrantes indios trataban á los naturales de los países á que emigraban. Un asunto solo puede llamarse mitológico, pues representa con viejo aspecto familiar el segundo Avantara ó encarnación de Vishnú; el cosmogónico cuadro del mundo sobre el cascarón de la tortuga y la mezcla del Océano con la culebra Naga (1). Este relieve fué sin duda el último que se esculpió, y está aún por concluir.

El único templo, decía Fergusson, en que hay tal profusión de relieves es el templo de Hullabed; pero en uno y otro los principios de aplicación plástica son distintos y hasta opuestos, pues en la India se hacían las representaciones en alto relieve, y en Cambodja eran deprimidas, siendo empero en las dos partes una misma cosa arquitectura y escultura. Bien distinto de lo que se verá en el arte griego, que disponía los palacios monumentales para dar campo á los relieves y plaza en que hacerles lucir.

Cuanto se ve en Nakhón-Vat es esencialmente naga, con mezcla tal vez de sivaísmo, jainismo ú otra religión brahmánica ó natural, pero no expresa bajo ningún concepto cualidades, formas ni ideas budistas. No hay aquí figuras de Buda con las piernas cruzadas, como en Boro-Budor, ni leyendas budistas esculpidas: todo lo legendario y descriptivo está tomado del *Ramayana* y *Maha Bharata* y de otros poemas heroicos indios; nada de los *Jatackas*, peculiar obra budista. Los patios estaban construídos para formar piscinas y contener el agua, símbolo y elemento naga, como se hacía en Cachemira, y aun con más extensión y mayor magnificencia. Y ni en India ni en parte alguna se desplegó más tarea con un mismo pensamiento, ni se gastó más paciencia para apropiar ornatos á tan vastas superficies con tan extrema elegancia.

Angcor-Thom y Patent Ta Prom, sitios anexos al desolado país en que se levanta imponente el templo de Nakón-Vat, poseen notabilísimos restos de esculturas dignos de reproducirse por su extraña novedad. Todos aquellos edificios de vastos pórticos y torres elevadas coronadas de chapiteles, tienen mucha labor escultural en sus galerías y corredores, cuerpos salientes y zócalos, que la fotografía no ha dado todavía á conocer bastante, pero que se han apuntado y descrito con minucioso

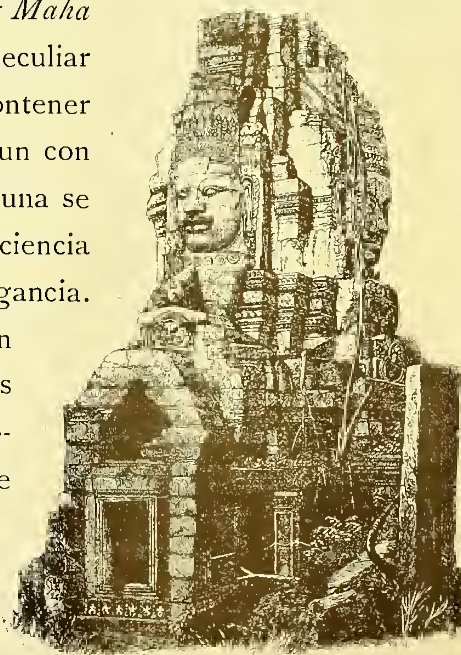


Fig. 202. – Cuádruple busto de Buda, tomado de una torre de Angcor-Thom

(1) Descripción de las fotografías de M. J. Thompson hecha por J. Fergusson: El Templo de Nakhón-Vat.

detalle. Lo más visible de Angcor-Thom son cuatro mascarones gigantescos que ocupan otras tantas caras de una de sus torres sólidas (fig. 202): su trabajo grandioso y desbastado forma agrupada obra monumental y típica con caracteres etnográficos. La tradición relata que son retratos de un soberano que se desposó en viejos tiempos con la hija de un rey-serpiente; pero las notas históricas de viajeros budistas chinos del siglo XIII aseguran con viso cierto que son representaciones plásticas del mismo Sakia-Muni (1). En cuanto á Patent Ta Prom, edificio no terminado, es de menor importancia por su monumental trabajo y su escultura imaginera, tan abundante como original y tan extraña como nueva con caracteres de raza. Ninguno de esos dos edificios es budista; pero tampoco es naga, ni brahmánico, ni claramente sivaísta ó del culto de Vishnú. Su fecha, según indicación conteste de viajeros franceses, alemanes é ingleses, cabe en el espacio de tiempo que medió entre el siglo XII y XIV, mientras que el de Nakhón-Vat promedió el XIII con su actividad artística.

Miéntase también con las ya dichas la plástica de otros dos templos en ruinas en el monte Bakeng, uno más antiguo que el otro, y éste con pirámide de siete pisos, cuyas formas fluctúan entre las de las nombradas construcciones de Brambanam y Boro-Budor; el no menos ruinoso de Bakong, muy parecido al último, y el más antiguo de Prasat-Keo, con otros varios hasta el número de doce que han sido reseñados en diferentes libros. Los leones de las escalinatas del monte Bakeng son peculiares de los edificios Khmer (2).

Laos, Basac y Vat Phu tienen en Cochinchina restos arquitectónicos y plásticos, y algunos bellísimos que son dignos de estudio por su diversidad etnográfica y su variedad artística, pero que no pueden ser objeto de extensos juicios ni clasificados en libros generales en que se historie el arte plástico. De Laos merecen recuerdo las celdas de sus bonzos y las construcciones budistas con ídolos colosales, largos y desproporcionados, pero de sello indochino; de Basac sus ruinas famosas y su pagoda real, sus figuras de Buda en bronce que imitan el tipo indígena; de Vat Phu, su destrozado templo, elegantemente esculpido como otros de Cambodja; sus estatuas de los santuarios, sus relieves simbólicos parecidos á los nepaleses, de que son hermanos gemelos (fig. 190), como de los que hizo Cambodja, y la variedad de ornatos de peculiar carácter (figs. 203 y 204). Entre éstos son originales, tienen sello artístico á la vez que etnográfico y poseen muchas bellezas los que se dan en estas páginas. Son imitación de otros ornatos trabajados en madera por tallistas anteriores y á la vez contemporáneos, y con sus rasgos locales tienen grandes reminiscencias de las obras vecinas: de la India se imita en la cornisa esculpida (fig. 203) las figuras de varias piernas, y de la escultura siamesa los mascarones fantásticos de dragón imaginario y la figura sentada en un centro sobre varios elefantes (fig. 204), semejantes aquéllos y ésta á los ornatos esculturales de Vat-ching y otros sitios. Los ornatos antedichos son dos fragmentos combinados con fantasía y elegancia, especialmente el último, que pueden tener cabida entre gran variedad con sabor pintoresco de monumentos modernos. Alguna cabeza de Buda hallada en Vat Phu merece también recuerdo en el arte comparado, y como dato etnográfico de carácter indochino (fig. 205).

Birmania, Siam, el Tibet y Nepal, Java, Cachemira y Cambodja, todo el país de Cochinchina, dan por su arte arquitectónico y forma escultural, indicaciones preciosas de sus condiciones naturales para labrar ciertas materias, como elemento constructor y escultural decorativo. Los unos emplearon la madera en sus primeras construcciones, como Nepal y el Tibet, Siam y Birmania; los otros aplicaron la piedra para sus empresas arduas y sus fábricas bellas, como Cambodja y Cachemira; éstos labraron en piedra y la ma-

(1) Dignos son también de mención las filas de gigantes grotescos y fantásticos que sostenían terraplenes; los muchísimos elefantes de relieve *con varias y naturales actitudes;* un gigante monstruoso de nueve cabezas; la estatua sentada del *Rey leproso* y la avenida triunfal doble (como un *dromos*) de gigantes en cuclillas, hoy destrozados, que sostenían dos largas varas terminadas con un ornato formado por cabezas de culebra, avenida que conducía al edificio.

(2) En el monte Crom es notable el busto de Buda con interpretación indochina. Digno de mención es por su carácter brahmanista un relieve de Baion con danza sensual de mujeres que hacen cómicas piruetas.

teria dura para producir su obra plástica; aquéllos fueron tallistas á la par que ensambladores al aplicar la madera, y después de construir, de esculpir y tallar, ornamentistas en metales y decoradores en pintura: los primeros acometieron la ardua empresa de trabajar y pulir grandes piezas y bloques de pesado manejo y de escultura difícil; los últimos el no menos arduo trabajo de producir grandes fábricas y piezas de fastuoso efecto con materiales frágiles: unos eran arquitectos y peritos escultores, otros constructores expertos y notables artistas. Imitaron éstos á la China, cuando fueron imitadores, y en lo esencial á la India por sus elementos budistas; esotros en mucho á la India, y dieron trasunto grandioso de un arte antes formado en los pueblos de Occidente. Entre ellos la isla de Java fué en sus imitaciones india, y adepta fiel del budismo en lo mejor que produjo.

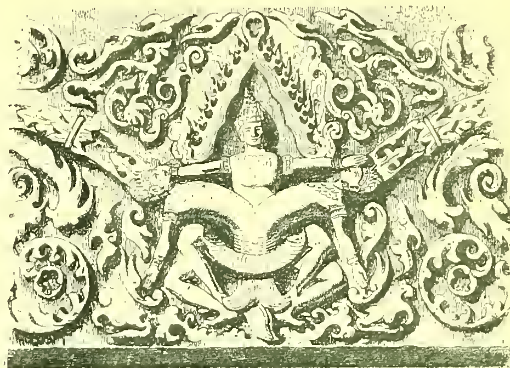


Fig. 203. – Esculturas de una cornisa con figuras simbólicas en Wat Phu

El influjo brahmánico está en las figuras deformes y en los multiformes dioses del Panteón indostánico que se ven desparramados por la península indochina y las islas de los dos mares, de la India á la China; en las figuras sensuales, como las danzarinas de Baion, y en las figuras en línea, cual las de las grutas excavadas que adornó el brahmanismo. El influjo budista se halla por todas partes en las figuras sentadas á la manera de Buda con los brazos ó piernas en cruz, como se halla ese influjo en los sitios donde se erigió una estupa ó se imitó la forma dómica de la cúpula bulbosa, y en las obras en que se hallan ruedas ó discos simbólicos ú objetos conmemorativos de los conceptos budistas, hábilmente caracterizados por su simplicidad artística. El culto de la serpiente se señala en todas partes por las esculturas de culebras en agrupado haz, en representación aislada, ó por una figura ó escena caracterizadamente naga: donde hay tales asuntos se excluyeron por completo las imágenes budistas, y sólo aparecen éstas cuando hubo transacciones por conveniencias políticas ó circunstancias históricas. Obsérvase, sin embargo, que el culto de la serpiente y el del árbol sagrado fué precedido ó seguido del culto de Buda, y que antes ó después que obras nagas, se hicieron templos budistas.

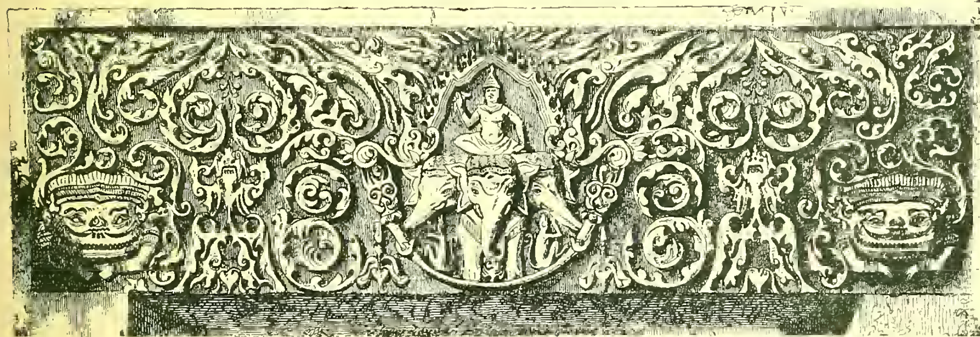


Fig. 204. – Escultura de sobrepuente con figuras simbólicas y mascarones en Wat Phu

Jainas, sivaístas ó adherentes al culto de Vishnú fueron por épocas, ó por rasgos, ciertas regiones indochinas que produjeron imágenes en el interior de sus santuarios, pero fueron esos cultos transitorios que duraron breve tiempo ó que practicó una colonia de emigrantes extranjeros en aquella península. Más común es hallar el influjo chino por mediación budista en algunas regiones, especialmente en las que lindan con las vertientes del Himalaya, ó las que tienen sus costas en el mar de la China y en la vecindad de las grandes islas, que, como la de Sumatra, fueron colonias ó factorías que imitaron al Celeste Imperio. Figuras de tipo budista, pero de un budista chino, con formas redondas y muelles, algo obesas y mofletudas, llenan los reservados santuarios, en que los bonzos ó sacerdotes y el pueblo rinden culto á sus ídolos ó veneración á sus dioses, recordando en general los que la India produjo: son variadas imágenes de doctrina transformada que venera á Sakia-Muni. Todos los colosos y figuras sentadas en rígida actitud y con apariencia de meditar ú orar, que pueblan los santuarios, nacieron del influjo budista ó por transmisión de la China y por modificaciones que ésta hizo en la imaginería y culto extranjeros. De influjo chino parecen

ser también los lagartos y culebras monstruosas y aladas que ornan puertas y entradas de edificios, sirven de depósito de agua lustral y decoran los portacirios y otros muebles ó enseres en el interior de las capillas, santuarios y pagodas: la tradicional influencia de la imaginería ofídica, del culto de la serpiente y de la anecdótica poesía narrativa fabulosa que referente á dioses y reyes-culebra existió y vive aún desde el mar de India y China á la región del Himalaya, debió contribuir también á la predisposición indochina por forjar monstruosos dragones, adorno de fábricas y de objetos suntuarios consagrados al culto. Los que se hallan son bellísimos, fantásticos, llenos de rasgos de imaginación rica, y de una elegancia y capricho que hace par con lo mejor que de esta clase de objetos se dirá del arte chino y japonés. Se ve que el arte decorativo de esa rēgión asiática está á las puertas del Celeste Imperio y se aproxima al de Nippón. Los de la península oriental tienen sello de localidad: cuerpo escamoso, muchas cabezas, boca de que salen otros cuerpos, lenguas flameantes y rarísimas; máscaras que imitan en todo ó algo las formas del elefante, cocodrilo, partes de fauna local, y hasta las de feos negros con abundantes dientes. El adorno de sus antenas y cabezas remeda el de los pueblos salvajes, y el conjunto es siempre obra de un gran esfuerzo por producir seres y engendros diabólicos é infernales, esfuerzo que caracteriza por varias de sus faces, como su complicado y monstruo fantástico, la imaginación y el arte religioso de los indígenas asiáticos ó de comarcas africanas y de Oceanía.



Fig. 205. - Cabeza de Buda, frente y perfil

Lo que tiene sello autóctono son sus figuras de tipo indígena con el rostro ovoide, el cráneo redondo, las orejas largas, prolongadas por un apéndice, los párpados bajos, la nariz achatada ó aguileña, los labios juntos, el pelo crespo (fig. 205) ó la cabeza á rape; el cuerpo enjuto, nervioso, las formas largas, los miembros estirados, el conjunto esbelto, remedo del tipo común de las razas mezcladas, fuertes y activas, que habitan aquel número de pequeños reinos y comarcas indicadas en este capítulo. Son asimismo puramente indochinas, cachemiras y nepaleses las figuras multiformes, pero sin deformidades, de que se hizo mención (fig. 190), y bajo los aleros caídos, corvos y puntiagudos, los bellísimos objetos suntuarios fabricados de metal ó hechos de fundición; los trípodes, aras, candelabros, arquillas, estatuitas, lámparas, aguamaniles, símbolos y figuras de adoración, de que están llenas muchas capillas, y los cofrecillos que encierran los libros sacros y las mesitas de ofrendas, objetos todos caprichosos é historiados, y los dos últimos de una esbeltez, artificio, primor y originalidad que hace admirable con todos sus defectos el arte indígena de aquellos semibárbaros pueblos. Algunos frescos imitando tapices que figuran en sus pagodas, por ejemplo en la de Penom, son también de sello indígena y semejan, por más de un interesante aspecto, á muchos de la Edad media germana, tal vez sus contemporáneos. En conclusión, el arte que aquí se admira es indígena imitativo, indochino á la vez y por dos lados budista, que sentó su pie diestro en la India y marcó con el otro pie su dirección á la China.

CHINA Y JAPÓN

En el extremo Oriente de Asia y formando un vasto centro cercado al Norte por la Mogolia y la inhospitalaria Siberia, al Oeste por la Tartaria, el Afghanistán y el Punjab, al Este por el mar sin fin que puebla la Oceanía con miriades de constelaciones de islas, y teniendo al Sur las dos penínsulas indias, se halla el antiquísimo imperio chino, llamado también el *Imperio del medio.* Más al Este, rodeado del mar Pacífico, está el imperio insular del Japón ó Nippón, formado por cuatro grandes islas, algunas de las cuales son copiosos centros de industria artística, y por otras de menor tamaño é importancia: Yeso, Kinsin, Sikok y Nippón que dió nombre al imperio japonés, son los cuatro grandes centros que le componen. El último, punto de irradiación del arte budista ó influído por la doctrina de Gautama, podemos estudiarlo en la China, y por mediación de ésta, en el imperio isleño vecino. Esos países, apartados de la civilización de Occidente, cerrados durante siglos á toda cultura extranjera, hasta á la vecina de Asia, excepción hecha de la India, vivieron original y extraña vida que choca con la de los otros pueblos. Ideas y sentido extremo pueden llamarse en Europa al sentir singular y extraño de aquellas dos naciones chinas. Pero las dos tienen semejanzas. Nacida la civilización de una al influjo de la otra; venida á la vida histórica el Japón por mediación y enseñanzas del Celeste Imperio allá sobre el siglo VIII, y antes y después por mediación de la península de Corea, esencialmente china, tomó las costumbres, usos, ideas, doctrinas filosóficas y religiosas, industrias, procedimientos mecánicos, artes, escritura, ciencias médicas y astronómicas, y formas de gobierno externas del Imperio central de Asia. La originalidad extrema de los dos pueblos tuvo en gran parte por causa los caracteres étnicos ó naturales de familia, que unidos al aislamiento impuesto, produjeron á la China y al Japón cultura, gobierno, civilización, creencias, industrias y artes enteramente distintas de las que se ven en otras partes. Parecen como dos familias entre las familias asiáticas, diversas de las razas predichas de que salieron los demás pueblos, por más que modernamente se les haya creído turanias y, hasta particularizando, rama desprendida de la familia cuchita, comparable con la egipcia. Una muralla de defensa flanqueada por sinnúmero de torres rodeó el inmenso imperio en extensión fabulosa de 2.400 kilómetros desde el siglo III para aislarla de vecinos é impedir la invasión tártara, logrando por tal medio desde tan remota época darle con su aislamiento existencia separada, que se convirtió muy luego en habitual independencia y esquivez de costumbres, y, por condiciones de raza, en típica originalidad y singular idiosincrasia.

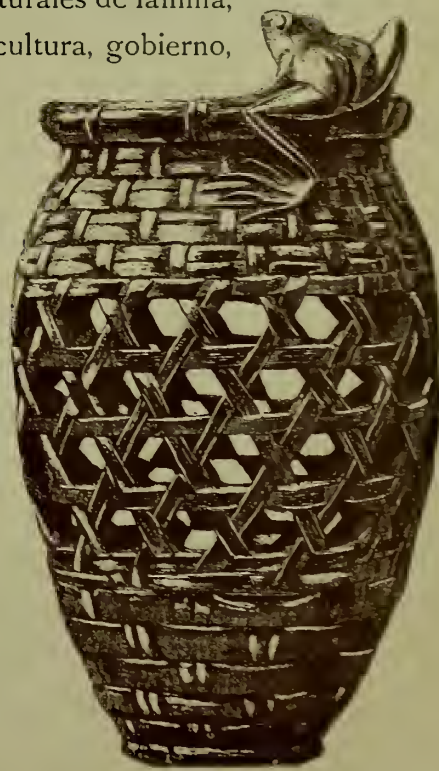


Fig. 206. – Jarro portaflores calado en madera oscura, imitación de obra de cestero, con imaginería de relieve, por Minkoku

Invadiéronla, empero, los mogoles en el siglo XIII, y á pesar de sus esfuerzos constantes de independencia nacional que crecieron en el siglo XIV, dominaron después los tártaros manchues desde 1644, en que siguen dueños del imperio. La mezcla de tártaros, mogoles y cuchitas chinos se ve en las obras de este pueblo como se ve en su fisonomía.

Más independiente el Japón y sólo hijo de la cultura china desde el siglo VII cristiano, conservó un tipo más preciso en las obras de su industria y sus artes, de su ingenio é inteligencia: aquél fué superior ó más distinguido en los japoneses, que con todo y sus caracteres chinos parecen tener más finura y agudez.

Unos y otros son y han sido siempre naturalmente perspicaces, astutos, diestros en cuanto emprendieron, activos y hábiles en toda clase de trabajos, aunque por cierta negligencia instintiva propendan los chinos á entregarse con inclinación sibarita á gozar sobradamente de lo confortable y grato, de cuanto causa placer y goce material. La frugalidad común de las clases pobres, el bienestar y fortuna de las pudientes y la mucha riqueza agrícola é industrial del país, produjeron abundantes beneficios, y la exuberante producción artístico-industrial, hábil y brillantemente explotada, contribuyó á dar al chino y al japonés aparente indolencia en las clases populares y propensiones de egoísta y vividor en las clases acomodadas. Las altas fueron por sus cuantiosas riquezas y rendimientos las que se dieron con más fruición á los goces materiales, á costumbres inactivas realistas y hasta epicúreas. La paciencia y constancia en practicar una misma labor dió ocasión, por otra parte, á la perfección mecánica en todos los trabajos y hasta á la obtención rápida y ya antigua de adelanto que los otros países civilizados alcanzaron mucho después. En el Japón la organización militar y su aristocracia feudal de señores con dominio en comarcas y pueblo, hasta casi el primer tercio de nuestro siglo, debió contribuir al mayor lujo y brillo de la producción ornamental de palacios y moradas, á la mayor importancia dada al elemento decorativo (figs. 206 y 207), pareciendo que con ser un discípulo de la China le aventajó en algún modo en ciertos ramos de producción, en variedad, riqueza y fantasía y en florescencia artística.



Fig. 207. – Tintero del siglo XVI en laca negra incrustada de nácar y metal

La filiación etnográfica del Japón y del Imperio del medio marca diferencias esenciales en la fisonomía natural de los dos pueblos, pero les da un tipo común de familia que se debe á su antiquísimo y constante enlace, al cruzamiento de familias y razas, al trabajo de una misma civilización que laboró en igual sentido en dos regiones diferentes, pero semejantes en ideas religiosas, filosóficas, científicas, en artes y oficios, prácticas, usos y costumbres, y hasta en frutos de la naturaleza que componen su fauna y la hermosean con su brillantísima flora.

Sabios autores han hallado semejanzas históricas entre los chinos y los egipcios, que pueden señalarse también en sus hombres y en sus artes (fig. 208). La comparación etnográfica de los dos países puede llevar más adelante y fundar mejor las observaciones de lo que hoy son sólo presunciones atinadas y perspicuas. Su historia y su civilización, se ha dicho, parecen exacta copia de las de Egipto. En los dos pueblos hubo la misma prolongada sucesión de dinastías sin fecha fija de tres ó cuatro mil años de duración, interrumpida sólo por invasiones de pastores que en los dos países duraron quinientos años. En ese largo período la primera forma de gobierno patriarcal prevaleció en ambas regiones. Los reyes fueron en las dos, no sólo jefes del Estado sino supremos sacerdotes del pueblo. Uno y otro obtuvieron precoz y elevado estado de cultura y le mantuvieron sin grandes mudanzas ni progresos con aparente inmutabilidad durante el continuado período de su existencia. Los signos silábicos de los chinos son el traslado de los jeroglíficos escritos de los egipcios, tan primitivos y sin igualdad en nación alguna coetánea, tan engorrosos unos como otros y tan simbólicos y exclusivos los dos como exclusiva es su segregación del resto de la humana especie. La literatura de los dos pueblos convertida con lo histórico en

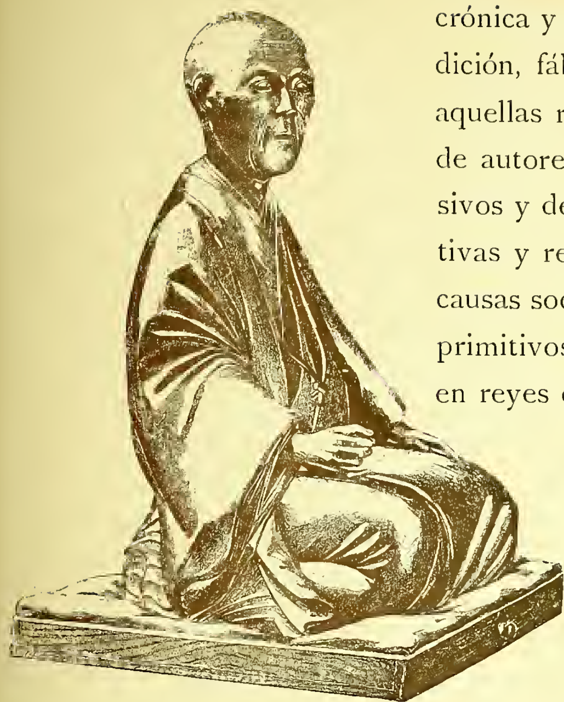


Fig. 208. – Tshiajin, estatuita en madera

crónica y cronología, y en lo poético por lo más en cuento, leyenda, tradición, fábula y poesía épica, nunca al parecer en poesía lírica, y aun en aquellas ramas literarias sin gran exuberancia de fantasía ni gran caudal de autores y obras, presenta en chinos y egipcios iguales caracteres pasivos y de poco empuje imaginativo, y unas mismas tendencias descriptivas y realistas ocasionadas por un mismo gusto y aficiones é iguales causas sociales y políticas. La idea religiosa convirtió en las dos los reyes primitivos en semidioses (cual siguieron después), y los dioses originarios en reyes de preclara y algo mítica, pero humana forma, que participaban de las pasiones de los hombres; moraban en palacios más bien que en templos; recibían peticiones humanas con humano objeto; acordaban beneficios humanos con forma terrena, como los encumbrados mortales, y eran el prototipo del procreador de príncipes y protector de hombres rodeado de inmensa grandeza; de señores sin igual poder y de voluntad omnímoda. Comienzan en los dos pueblos la larga serie de reyes con carácter divino y encabezan la serie cronológica las extensas listas de nombres sin histórico enlace ni trabazón real unos con otros. En ambos países había la misma contemplativa calma ante las obras de la muerte, el mismo deseo de efectuar honras conmemorativas y de construir gigantescas sepulturas, é igual reverencia ante la impresión que produce y las ideas que evoca el término de la existencia.

En estas y en cien otras particularidades, los usos y costumbres de los dos pueblos parecían iguales ó por extremo semejantes, y sólo se interrumpe su completo paralelismo cuando se juzgan las construcciones de uno y otro; porque al hacer observaciones arquitectónicas no se hallan en China tumbas comparables á las pirámides, ni templos que puedan ponerse en parangón con los de Tebas por sus dimensiones y grandeza (1). Si los chinos hubiesen estado estrechamente unidos á los tártaros ó mogoles en las fronteras Nordeste del Imperio del medio, como se dice, asegúrase que no hubiera existido tan marcada diferencia constructora. Créese desde este punto de vista que fueron pueblos de Polinesia los que se mezclaron con los naturales chinos y japoneses, é influyeron en gran modo en su sentir y sus prácticas al construir y edificar, y parece claro á todas luces que los edificios fabricados por esos dos pueblos fueron semejantes en forma é inconsistencia á los frágiles y endebles de los isleños oceánides de costas y litorales. Cuando se haya estudiado más el vasto territorio del imperio amarillo, tal vez se vendrá en conocimiento, y acaso se modifique en mucho, la opinión hoy común del carácter poco constructor y antimonumental, que al tratar de arquitectura se señala en el pueblo chino. Birmania por un lado y Cambodja por otro, dos regiones indochinas más íntimamente enlazadas por sus rasgos etnográficos con el Imperio del medio que con la península india, son por sus enormes fábricas un dato etnológico importante para entrar en fundadas presunciones de lo que debió hacer la China en alguna época de su historia, de lo que pudo hacer mejor unida á las regiones turanias vecinas, si hubiese estado menos enlazada con pueblos rojos y amarillos del gran mar, y si, por condiciones naturales y costumbres, se hubiese inclinado más



Fig. 209. – *Sho-ki*, héroe chino, por Hokusai

(1) Estas ideas, que son un resumen de las comparaciones de dos autores ingleses, tienen bastante apoyo racional.

á conmemorar y perpetuar las memorias del pasado y las glorias del presente con las del poderío y la grandeza. En Cambodja y en Birmania hay dos pueblos constructores con aspiración á lo imponente y durable, especialmente en el primero, cuyo empuje constructor y afán monumental, á juzgar por el corto período histórico que nos dió sus gigantescos edificios, casi supera al del Egipto.

La comparación de semejanzas entre egipcios y chinos toma valor, cuando se cotejan tipos históricos del antiguo imperio con los amarillos turanios, en la inclinación de la ceja y dirección opuesta de la línea media de los dos ojos de órbita prolongada, que parece quebrarse en ángulo; en el abultamiento y forma común achatada de la nariz, la prominencia de los labios y de los pómulos y la barba, la prolongación escueta de la mandíbula, el tamaño y situación baja de las orejas, la escasez de pelo en el rostro y la propensión á llevarle corto ó á rape que tienen y tuvieron los hombres, y en el tinte unido, como monocromo, de la epidermis del rostro. La esbeltez del cuerpo, á pesar de la estatura no muy alta, y la construcción huesosa angular, nervuda y enjuta del tronco en unos hombres, gruesa y como propendiendo á la obesidad en otros, particularmente en las personas de carácter (fig. 209), en los atletas, soldados y ancianos, son cualidades físicas algo exageradas por el arte, que establecen semejanzas de raza ó familia. En los japoneses es la propensión á la redondez muscular senil y á la gordura, cualidad menos común, como de hombres más activos y ágiles y de espíritu habitualmente menos pasivo. Las mujeres tienen en el Japón y la China formas y proporciones sumamente agraciadas, á pesar de los defectos *simmétricos* de las facciones; en las clases acomodadas y pudientes la gracia es fina y distinguida, por muchos modos simpática, y en las de algunas comarcas chinas la finura aumenta tanto que las convierte en lindas y hasta preciosas figuras. Algunas aristocráticas mujeres chinas han sido juzgadas por viajeros modernos como las más finas y hasta lindas criaturas del mundo. La epidermis delicada, mate y suavemente trigueña y sonrosada; las formas bien proporcionadas, ondulantes con suavidad y llenas, graciosamente embarnecidas. El primoroso y diminuto tamaño y modelado de las facciones, la pequeñez y buen dibujo naturales de las extremidades (no forzadas á la inacción y al aprisionamiento) dan al cuerpo de las mujeres de aquellas regiones asiáticas típica y aristocrática belleza. Con el pintoresco y rico traje, perfumadas y aromatizadas con finura, peinadas con arte y riqueza, perfiladas con coquetería y esmero, realzadas por el marco brillante y lustroso del tocado y del adorno, están tanto ó más atractivas que las más encantadoras europeas. No son una clásica escultura, ni fueron nunca modelos para estatuaria corpórea pulida y luminosa, cincelada en mármol de Paros ó de Carrara; pero son un precioso y selecto prototipo para dar color esplendente y vivo á deslumbrantes cuadros de mágico colorido.

El arte chino y japonés nos deja algunos ejemplares en dibujo y escultura que marcan de modo gráfico las semblanzas etnográficas de los hombres de esos dos pueblos con los de raza egipcia. Una escultura, sobre todo, tiene semejanza singular que ha de asombrar á todo el que la juzgue. Es la estatuita-retrato de un *Tshiajin*, en madera (fig. 208), que obliga á compararla con las de los escribas y sacerdotes. A pesar de estar vestido á la japonesa, tiene todas las condiciones de las figuras de igual carácter que produjo el país del Nilo (figs. 5 y 11). De hinojos y sentado en los tobillos como el escriba del Bulak, ó como otras figuras de diversos museos; envarado como el escriba del Louvre, sereno, atento, reflexivo, con los brazos apoyados en los muslos, dispuesto á cumplir su cometido, es sin disputa una de las figuras que se presta mejor á un paralelo entre el tipo y el arte escultural de retrato que produjeron los dos países. La cabeza del Tshiajin es más vieja, más arrugada, más trabajada que la de los escribas egipcios; el rostro y las manos están más descarnados, copiados con menos generalidad y más detalle, con más pulido cincel, que trabajó como un escalpelo en el retrato japonés; el cuerpo está en éste vestido con holgadas y abundantes ropas de menudos pliegues quebrados que la sedosa tela produce, no desnudo y escultural como en estatuitas menfitas y tebanas; pero la intención artística es trasunto de parecido sentir y pensar, como obra de pueblos de igual raza, y también la impresión etnográfica es la misma,

Si algo puede decirnos que de un tronco humano común salieron aquellos dos pueblos turanios, es este retrato histórico, que aun dadas las mudanzas de pueblos y épocas y la inmensa distancia de tiempo, conserva todavía las mismas impresiones que sus hermanos del Nilo.

Tres tipos marcados se hallan, empero, en el Japón que debieron mezclarse en muchas partes y que se señalan todavía con ejemplares separados en islas diversas del imperio. Los ainos autóctonos, aún existentes, parecen ser los primeros pobladores; los tártaros inmigrantes, los invasores que se mezclaron con los naturales y una serie de intrusos innovadores idos de Corea y China, y tal vez de otras partes, fueron el tercer aluvión etnológico. La suposición se ha hecho general. Sobre la observación antropológica se ha echado para dar cohesión á esas ideas el sólido estudio de la filología, que por el estudio de su lengua aglutinante les llama también turanios, concordando con la observación arqueológica y la comparación monumental. Tres familias se hallan en ese análisis antropológico: los primitivos ainos de inculto pelo, que moran en la isla de Yeso; los campesinos, de piel rojiza ó amarilla, breve rostro achatado, y los nobles, de color pajizo y rostro prolongado ó largo. Este último tipo es el que han aceptado los pintores como ideal de sus bustos y modelo de belleza, dándole con su ascendiente como ejemplar nacional, admitido como propio de los naturales del país y como prototipo de raza (1). Un distinguido conocedor del Japón (2) dice de este último tipo que es «agraciado como el annamita, distinguido como el indio y noble como el semita,» y que la tradición le hace venir de la región en que nace el sol. Añade que los dos tipos japoneses que principalmente se distinguen en el Nippón corresponden á dos clases muy marcadas de aquella sociedad, que parece acomodarse á dos grandes divisiones geográficas del país. El aristocrático, de boca pequeña, nariz aguileña, frente alta y ángulo facial abierto, ojos oblicuos y como tirantes, se halla principalmente en la antigua provincia de Yamato, cuna del imperio, situada á los alrededores de Kioto, en aquella porción del Japón vuelta hacia el Pacífico, y hasta en las islas Liu Kiu (3). El popular, de pómulos salientes, nariz achatada, boca entreabierta, ojos horizontales y muy dilatados, ocupa en especial las regiones del Oeste vueltas hacia el continente asiático. Los campesinos de las costas, de Nangasaki á Nihigata (que á este tipo pertenecen), presentan innegable parecido con los habitantes del Celeste Imperio; tienen, como ellos, el tinte térreo en el cutis algo tosco.

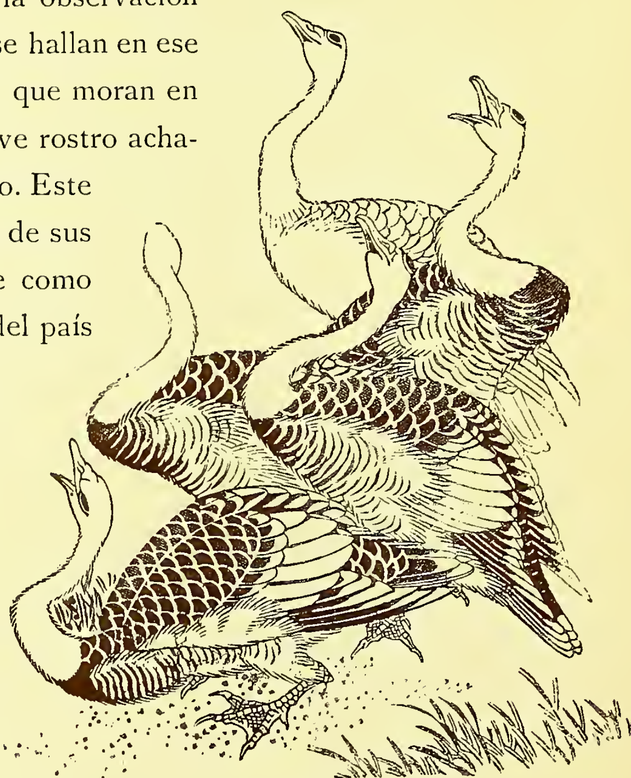


Fig. 210. – Patos silvestres, dibujo de Hokusai

En cuanto á los ainos, oprimidos por estas dos humanas corrientes del Este y del Oeste, retrocedieron hacia el Norte, y refugiados en la vasta isla de Yeso y en otras pequeñas, extínguense allí poco á poco al amparo del gobierno.

Los tipos de las dos clases principales están representados por el arte en todas sus formas y aplicaciones. Los nobles y la gente de calidad no lo están nunca sino de manera honrosa y distinguida, con una ó dos de sus espadas ú otra arma. Si es un médico, docto ó sabio, lleva el libro ó atributo de su profesión. Las figuras de hombres de clases inferiores están á veces ridiculizadas haciendo contorsiones

(1) Gonze: *L'art japonais*, tomo I. – *Le pays, la race.*

(2) Gonze: obra citada.

(3) Añade el juicioso Gonze que Metchinikoff expresa la opinión de que el ligero tinte colorante que se ve en esa raza mezclado al tinte pálido uniforme que le distingue, es peculiar de la raza malaya que á ella debió ingerirse.

y muecas, abriendo sus ojazos y la boca con deforme bostezo: nunca el señor ni la dama de abolengo están puestos en ridículo. En cambio músicos, danzantes, barateros y tahures, gente menuda, dan pie al arte para un sin fin de dibujos y representaciones plásticas que tienen chispa y gracia, y son fruto de juguetona fantasía. Los tipos de las dos razas están perpetuados de tal modo por el arte, que hasta de la caricatura hay una representación etnográfica. Hay, empero, en el arte, como en el pueblo japonés, un modelo dominante de familia, que es como la síntesis de los dos y cual él es prototipo nacional. Entre el chino y el japonés hay diferencias esenciales de color, como otras de lengua, creencia, costumbres y arte. Aquél fué juzgado por mucho tiempo con cierto menosprecio por la gente de calidad del *Imperio del sol naciente*. El traje de unos y otros es también distinto, lo cual aumenta la desemejanza: quedan, no obstante, entre ambos pueblos muchos puntos de relación que revelan íntima y larga comunidad y hasta consanguinidad histórica.

Hay en los dos países una extensión tal de territorio y en la extensión tal riqueza natural, que sólo por estas circunstancias pudo tener variedad y brillo el arte. En la China, aquel vastísimo imperio de cerca de 400 millones de habitantes, sin contar la Dzungaria, la Mogolia y el país del Tibet, la Corea y el sinnúmero de islas y comarcas más ó menos tributarias ó enlazadas al imperio, cuya extensión es de 14 á 15 millones de kilómetros, casi el triple que la de la India, cuyo clima bonancible y suave permitió siempre actividad, movimiento, variedad vital á la naturaleza y á sus hombres, proporcionaron buena tierra al arte para echar raíces y desarrollarse. Y lo mismo puede decirse del Nippón, el *Imperio del sol naciente*, cuyo título representa ó simboliza la vida de que goza el país. Desde las regiones cálidas hasta las heladas que forman el imperio, desde el sol canicular de los países cálidos y el dorado y confortable de los templados, hasta las nieves de Siberia, una variedad climatológica extraordinaria, como no tiene país alguno del mundo, dan al Japón con sus 3.850 islas diversidad cósmica, etnográfica y pintoresca que presta campo al arte y le sirve de vehículo. El cielo es luminoso y brillante en los dos países y el suelo pintoresco, con ríos y lagos abundantes y á veces caudalosos en China, con agrestes montañas y rústica vegetación en el Japón, con variadas líneas naturales y contrastes en la superficie de los dos, con abundantes árboles y bosques, vastos plantíos, altos sembrados y pastos con prodigalidad, verdes praderas y una producción agrícola prodigiosa ó abundantísima debida á la feracidad del suelo en el Imperio medio, á la actividad de sus habitantes en el del Sol naciente; tales circunstancias contribuyeron notablemente á dar á la producción artística é industrial elementos pintorescos que lucen en sus múltiples y variados trabajos.

A la feracidad del terreno se unió la abundancia especial de árboles vistosos y siempre ornados, magníficamente vestidos en las primaveras, y la espléndida floricultura exuberante de vida, de forma y de color. Las redondas y ufanas flores de espaciosa corola y tupidos pétalos, finas, esbeltas, aromosas; las viciosas plantas de recortadas hojas puntiagudas y de intrincada palma, caprichosas y ondulantes, que se enraman, juegan y se entrelazan ó se enderezan con gracia ufana y tropical, llena de savia y energía, constituyen principal parte de la impresión pintoresca de los paisajes, engalanando la naturaleza y componiendo el más importante caudal de los motivos é inspiraciones que distinguen y caracterizan al arte decorativo de los dos países. Aves é insectos brillantes como las flores, como ellas abundantes, producen la China y el Japón, que el artista decorador desparrama á manos llenas en sus obras. Hermoséala la fauna toda, especialmente los volátiles y las aves caseras y de corral (fig. 210), de que sacan importantísimo partido solas ó en campiña, rodeadas de árboles, abejas y mariposas, variedad de coleópteros y sinnúmero de seres pequeños y grotescos que pueblan el aire y el suelo rastreando (figs. 211 y 212). Tan pródiga variedad natural salpica y enriquece sus pinturas, caprichos y objetos suntuarios con original y característico gusto, distintivo ornamental y decorativo de dos pueblos de una rama etnográfica. La fauna

mayor les prestó campo para animar los paisajes y caracterizar los cuadros, así como los objetos suntuarios con los monstruos y los reptiles.

La vida del mar y de sus extensísimas playas dieron nuevo campo de estudio pintoresco con la copia ó interpretación de escenas é impresiones que la marina esplendente de los dos pueblos ofrecía. Los pescadores en la arena; las barcas echando ó recogiendo redes; las lanchas veleras paseando las aguas en calma junto á las verdes algas de las redondeadas playas, y los millares de juncos de sus ciudades flotantes, como poblados lacustres inseguros, balanceándose ante un cielo azul como sus rasos celestes, oscuro como sus paños turquí; y sobre un mar rielante como de azabache, verde como inmensa esmeralda, esmaltado de trajes vistosos y abigarrados como en constante fiesta, son otras tantas impresiones naturales que estimularon el vivo ingenio de los dos pueblos amarillos. En el fondo y en la superficie del agua hallaron también elemento decorativo importante y típico para caracterizar con distinción sus obras, ya con los juegos de agrupadas plantas acuáticas, ya con crustáceos y moluscos pintados, ya con la brillante escama de sus peces de oro, de nácar y fuego (fig. 213), que hace par y da envidia al magnífico plumaje de sus más hermosas aves.



Fig. 211. – Apunte del natural, tomado de un álbum japonés



Fig. 212. – Otro apunte del natural, tomado de un álbum japonés

La vida toda, movida, animada de sus puertos y sus ciudades, fué en todos tiempos en China y en Japón, un vehículo conductor de la fantasía y el ingenio. Espectáculo no menos gráfico y pintoresco que el espontáneo de la vida natural, contribuyó y contribuirá siempre á crear pintores y escultores de costumbres, que son como *reporters* de la vida íntima y popular y militar de las animadas escenas de perpetua fiesta de sus templos, casas, campos, plazas y calles. Los vendedoros y artistas ambulantes que cruzan á pelotones las grandes vías en las horas de movimiento; los echadores de suerte y adivinos; los que predicen el porvenir y dicen la buenaventura; los que expenden aleluyas y venden lamentaciones, anécdotas y narraciones trágicas y tristes; los músicos y danzantes callejeros (fig. 214); los juglares, equilibristas (fig. 215), charlatanes, saltimbanquis y titiriteros; los cómicos improvisados (figs. 216 á 218) que inundan los sitios públicos en las horas de tráfico y de huelga, son un elemento viviente que utilizó allí siempre el arte. Los cuadros y escenas de ruido y pasatiempo, que son comidilla diaria del pueblo y de la gente pedestre, forman la sal y pimienta de la decoración, la caricatura, el grabado y la imaginería industrial. La crónica anecdótica á que las escenas públicas dan lugar, forma nuevo elemento que pone en juego constante la fecunda imaginación de los ingenios de aquellos dos países. Hay que ponerse en contacto con los cuadros de su vida, de su tan singular idiosincrasia, para poder comprender y juzgar los caracteres de aquel arte y su peculiar fisonomía. Es preciso haber vivido en el Japón ó en China, haber leído algo á los que allí viajaron, haber visto mucho de lo que apuntaron y reprodujeron dibujantes y fotógrafos, para formar cabal juicio de lo semicómico de sus cuadros más serios y de los humorísticos rasgos de todos los demás. Las escenas bufas, cómicas y grotescas de sus improvisados teatros; fantásticas, idílico-picarescas; de espectros, duendes, hadas, mariposas en mito, á que son tan aficionados japoneses y chinos, dan una clave segura para apreciar debidamente la importancia de mucho que de otro modo se juzga como falto de

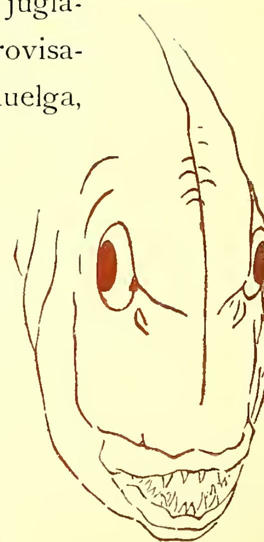


Fig. 213. – Cabeza de pescado, de un álbum japonés


Fig. 214. – Músico bailarín ambulante japonés

interés y de seriedad artística. Hay que estudiar, comparándolo, lo grotesco y cómico, lo festivo y aparatoso de sus costumbres y arte, para poner en su fiel la balanza de nuestros juicios; y hay que mirar esos actos con sus rasgos nacionales y trasladarlos al arte con su cuerpo nacional: sólo así se dice bien de aquel arte humorístico-pintoresco por su sello relativo.

En el privado doméstico, las animadas fiestas, cual la de Año Nuevo, con toda su variedad de impresiones; la de las muñecas, las mascaradas íntimas y las escenas de algarada, rodeadas del alborozo de parientes y amigos: en estancias cuajadas de flores con hermosísimos jarrones, la de las familias ricas, rodeadas de extraños símbolos, amuletos y dioses grotescos en altares caseros: en el café, las animadas reuniones de los concurrentes á las fiestas, ó los que celebran un acto fausto: las expansivas reuniones en los salones del te, donde se dan cita los más pasivos y la gente retirada, en diaria francachela: en las fondas y comedores, ciudadanos y campestres al aire libre, donde se da suelta á la alegría y al buen humor con variadas y nutritivas comidas: en las capillas, santuarios y templos, las ceremonias de adoración de dioses; las danzas rústicas sagradas de sacerdotes vulgares, como las de Odji-Goghen ó de Funabas, que parecen danzas de simios que descienden á representaciones callejeras, haciendo piruetas groseras, pero populares y ruidosas, de gente zafia, como las de los cuestores del culto *Kami*, ó que dan bajos espectáculos, como el de la presentación de ídolos con la linterna mágica, prestándose unos y otros á la caricatura; y á cubierto, la adoración popular de Buda, llamada su bautismo, y las fiestas igualmente simpáticas y floridas de Quanón-Sama ofrecen elementos sinnúmero que reproducir en sus pinturas decorativas y en sus objetos muebles.


Fig. 215. — Equilibrista japonés, por Hokusai

Los centros gimnásticos, los equilibristas, los circos de luchadores, los reñideros de gallos, los espectáculos de prestidigitación, son otros tantos lugares animados, bulliciosos, que interesan al pueblo y á la decoración, y dan modelo de formas, vida y movimiento al lápiz y al cincel. A ellas se unen, bajo improvisado toldo ó en espaciosa sala, los cuadros teatrales de sin igual familiaridad, donde las escenas entre bastidores y en el público son por igual ruidosas, en que los espectadores tienen tanta y tan interesante parte como los actores, y donde hay una libertad de acción por una y otra parte nunca imaginada, y episodios pintorescos gráficos de un relieve y una naturalidad primitiva y popular espontánea, que tiene visos de democrática.

Las fiestas religiosas y nacionales, tan abundantes en los doce meses del año, según períodos y localidades, que tienen tanto de tradicional, cautivan al pueblo de los dos imperios amarillos y dan juego á los artistas. En las ciudades y villas las fiestas públicas y los cuadros callejeros de antiquísima costumbre son animadísimos y están acompañados siempre de algazara y escenas cómicas. La fiesta de las banderolas, como las de Año Nuevo, son una expansión ciudadana; la danza del león de Corea con pitos y tamborino es un popular espectáculo que da siempre ocupación á los muchachos y mujeres, y bullicio y algazara como las danzas de enanos, gigantes y monstruos en muchísimas otras partes. Y en el campo la bendición de los amuletos, la fiesta de los cereales, de los símbolos benéficos, la danza á la redonda en derredor del nuevo arroz, que tienen el recuerdo primitivo de alegre tributo á los dioses protectores de la naturaleza, á los seres mítico-naturales que amparaban las cosechas y beneficiaban al campesino, ó la no menos popular romería á la capilla del Zorro, en que la celebración tradicional de un mito y la fábula se mezclan al deseo de expansión y goce, con banquetes, músicas, lecturas y juegos del astuto mamífero, son, entre otras muchas, fiestas que dan al artista motivo de tomar


Fig. 216. - Cómico popular en una parodia

notas chispeantes, á la industria decorativa variados é interesantes cuadros y tipos, y al arte su sello original y chocante, lleno de capricho, siempre impregnado de grotesco realismo y de picante sabor humorístico y jocoso. Esto en las obras japonesas (1), que en China se repite con iguales ó parecidas costumbres y análogas fiestas ruidosas.


Fig. 217. — Cómico en escena y en acto serio

El espectáculo ordinario de las calles de Kioto, Yedo, Nangasaki, en Nippón, y de las ciudades marítimas chinas visitadas por los europeos, es el de las fiestas de otros muchos países por su movimiento, bullicio y espectáculos. Los sitios de venta y de feria son una perpetua fiesta de las más populares y ruidosas, y muchas de las grandes vías de paseo y comercio, perpetua feria y sitio de recreo en las mejores horas del día.

Las grandes calles, plazas y mercados están inundados de gente ociosa. Los viandantes atareados son los menos y se distraen á cada paso con sorpresas y curiosidades. La novelería natural de unos y otros tiene siempre tiempo ú ocasión de matar horas. El chino y el japonés del pueblo son locuaces y noveleros por naturaleza y costumbre. Los verdaderos ocupados de las concurridas vías son los vendedores y los que entretienen y explotan al viandante. Esas grandes y espaciosas calles están atestadas de sitios de venta, paradas de entretenimiento, chiribitiles, con cuanto pueda apetecerse, ordenado, estrechamente apretado como en una de nuestras animadas ferias. Los vendedores fijos y ambulantes, los que accionan y el público, están en continuo diálogo entre sí, toman parte ó se distraen por igual en la fiesta. Tiendas baladíes, kioskos, mesas, cercados, cucañas, todo está ocupado y animado por alegría y bullicio. Los emplazamientos de recreo están en mayoría: cómicos, prestidigitadores, nigromantes, agoreros y payasos vocean ocupando con preferencia al público en sus improvisadas instalaciones, sobre los mercaderes y ambulantes de menudos oficios, que se mueven sin cesar. La gritería es inmensa á veces; los sitios de sorteo y apuesta, de juego de azar, reñideros de gallos ú otros, están atestados de aficionados alternando con los puestos de refrigerio.

El público concurre á todos con vivísimo interés, y á los de juego con más ahinco y estímulo que á los demás. Las escenas que allí tienen lugar son pintorescas y apasionadas y las que dan más vivo y ardiente color al cuadro. En medio de la calle, embarazando á trechos el tránsito, los acróbatas, equilibristas, saltimbanquis con grandes *ambulancias*, juglares, cubileteros, músicos desacordes y tañedores, expositores de cuadros y panoramas, de animales domesticados y amaestradores de tortugas, rodeados de vastos grupos de curiosos que se arremolinan y agrandan, forman extensas paradas y abigarradas manchas en el arroyo. Y por todas partes aumentan la confusión chiquillos corriendo á la desbandada, faquines y peatones cargados, coplistas y propaladores de noticias chillando, y los palanquines y sillas de mano, cochecillos manuales, vehículos de damas, nobles, mandarines ó altos empleados que dan color de localidad al cuadro, mientras que acá y acullá grupos pedestres, portadores de sendos abanicos y grandiosos quitasoles pinto-


Fig. 218. – Grupo de cómicos japoneses del siglo XVIII

(1) Entre los estudios y noticias que dan idea de la vida animada del Japón y de sus costumbres, fiestas y tradiciones, pueden leerse con interés en el *Tour du Monde*, 1868 y años siguientes, los artículos *Le Japon*, por M. Aune Aubert, plenipotenciario de Suiza. Hojeando muchos cuadernos chinos y japoneses que representan escenas de costumbres, se llega á una síntesis gráfica de admirables resultados y parece explicarse también la vida privada y pública de unos y otros en lo que se relaciona con el arte.

rescos (fig. 219), á paso pausado cuentan las horas del día y de solaz por los de su variado entretenimiento.

El espectáculo de las escenas y cuadros diarios, de los chocantes y gráficos episodios callejeros que se ven en los centros populosos, es, sin duda, en China y Japón el mayor y más característico incentivo del ingenio de sus industriales y artistas. Sólo la vista ó el juicio de los tipos, escenas y costumbres, pudo producir aquel arte y puede dar noción segura de su carácter é importancia (fig. 220): el carácter del arte chino y japonés se ha de buscar en las costumbres de los japoneses y chinos; ese viene informado por la vida misma del pueblo; no es otra cosa más que su vida con toda su extrañeza, fealdad, aspecto cómico, sus rasgos vulgares y grotescos y su característico acentuado. Las aficiones populares y artísticas son una misma cosa, y los productos del ingenio los mismos de la naturaleza con todo su realismo puesto de relieve con grande habilidad. El gusto popular y el ingenio van también acordes, sin discrepancia en esta parte, pudiendo decirse que el arte de esos dos pueblos es el más popular y el más nacional que pueda señalarse. A través de los siglos el arte de aquellos dos imperios orientales ha sido siempre el mismo por haber sido siempre popular y constantemente nacional. Y por ello, al juzgar el arte de hoy, queda juzgado el más antiguo por su permanente sello.



Fig. 219 – Grupo reproducido de la Mangua por Hokusai

El carácter y la naturaleza de ese arte está basado en el gusto y aficiones regionales, en predisposiciones que les son comunes y en condiciones de espíritu. El espíritu chino-japonés, excitable, movido, ágil sin parecerlo, abierto, comunicativo, tranquilo y sereno siempre, con visos de indiferente, á que el rostro contribuye, lleno de genialidades, original en todo, afecto por lo que choca, aparentemente frívolo, amigo de expansiones, inclinado á lo que ocupa y distrae é incisivo en observarlo, dado á lo que mueve á risa, á lo rítmico marcado, á lo realista natural, aun á riesgo de ser vulgar ó en extremo sencillo, feo y hasta grosero, que se aviene con sus continuas algaradas y sus bureos perpetuos, con su cotidiano cómico y humorístico habitual, debía producir un arte abundante como su locuacidad, ligero y juguetón como sus abanicos, caprichoso como sus jarrones y sus biombos, gayo como sus trajes, chispeante como el color de sus ropas tornasoladas, lleno de magia y de cambiantes, de armonías por contraste y de disonantes tonos.

Las figuras y escenas militares y caballerescas contribuyeron con las civiles á dar ocupación al lápiz. La vida militar, que en el Japón tuvo tanta importancia, y la nobleza, que fué la base de su organización política y social, están representadas, así en impresiones históricas como de actualidad, con tipos de vez en cuando algo enfáticos, llenos de vida, vigor y energía: forman en los dibujos y composiciones la nota seria y grave de la vida histórica y popular. En el arte chino son menos comunes por la organización más civil del país y por sus propensiones á la igualdad.

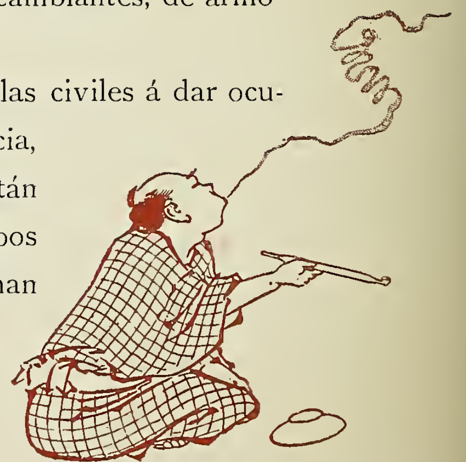


Fig. 220. – Fumador japonés, por Hokusai

Inclinaciones filosóficas de los hombres letrados aumentan en una y otra parte las tendencias reflexivas del pueblo, dándole como contrapeso á su espíritu expansivo propensiones cavilosas, apariencias ensimismadas que transmiten las fisonomías y algo que refleja en los grandes aquel dictado de ideólogos que merecen muchos de sus hombres. De aquí viene el tipo adusto, cerrado, meditabundo que tienen sus dioses, sus doctos y sus héroes.

Por mor de la filosofía ó la ideología, alambicáronse las ideas religiosas y creáronse tipos simbólicos y alegorías de difícil explicación fuera de su propio suelo, y diéronse interpretaciones artificiosas á ideas y juicios religiosos, morales, cósmicos, naturales y filosóficos que son de suyo claros y sencillos, y se transmitieron aquéllos al arte, que por su obra creó figuras, prototipos y representaciones que tienen carácter, grandeza y hasta sublimidad gráfica, pero que carecen de precisión y claridad á pesar de lo claro del arte.

Pueblos más razonadores que creyentes, más fanáticos que adoradores, más afectos á ritos y prácticas que á actos de piedad, produjeron pocos tipos religiosos que tengan esta apariencia y significado. La religión de Confucio ó Kung-fu-Tseu no fué en China desde su origen (551-479 antes de J.C.) más que una filosofía moral; la de Laotzeo, obra de otro filósofo (600 antes de J.C.), es hoy un culto de librepensadores, el único culto de la razón que se conoce en el mundo. Sólo el budismo importado de la India con el nombre de culto de Fo, desde el siglo primero de nuestra era (año 50), tiene y tuvo carácter artístico. Con él fué el arte indio budista llevando á través del país del Tibet y Nepal hasta el Japón las figuras del justo reformador (fig. 221) y de sus secuaces y santos, y algunos símbolos plásticos compañeros de los dagobas ó estupas que aparecen transformados en las construcciones chinas; á él se debe el desarrollo del arte en el Imperio del medio; tal vez se debe á él la introducción allí del verdadero arte plástico y su conservación, con la modificación de ideas de otros cultos y quizás con la adopción por éstos de figuras simbólicas que son como sus racionales ídolos ó dioses. Los sectarios del culto de Buda, más espiritualistas, produjeron figuras cual la del profeta joven, sentado de manera tradicional, ó viejo y en pie, pero con diversas modificaciones, según sea el objeto á que se destina ó la materia ó útil en que se ejecuta, y el león monstruoso y simbólico que se halla, solo ó con el anciano Fo, como su compañero inseparable, desde Amravati y Sanchi en territorio indio. Representó también ascetas en meditación sobre una flor, mujeres piadosas desnudas y tristes, patriarcas, divinidades, seres rústicos y bodhisatvas, como la diosa de la Misericordia, que es tipo de abnegación humana comparable á Buda, y fantásticos dragones mensajeros divinos.


Fig. 221. – Estatua colosal de Buda en bronce, tomada de un templo (colección Cernuschi)

Los partidarios de Laotzeo ó Lao-et-zeo (1), materialistas impenitentes que tienen por guía el *Libro de la vía suprema y de la virtud* y creen en sortilegios y maléficos espíritus, cultivan las ciencias mágicas llamadas ciencias ocultas, hacen evocaciones y encantamientos y buscan con pasión la *ambrosía* de inmortalidad (2), que se juzgan pensadores libres y aspiran á crear una religión y una filosofía progresivas, representaron (por estímulo del budismo) á su filósofo maestro divinizado, viejo y feo, según le pinta la literatura para darle fantástico prestigio, montado en una cabalgadura no menos fantástica, que se dice pintada de todos los colores y convertida en pavoroso monstruo, y á un número de dioses sensuales y

(1) Otros escriben Lao-Tze, Lao-Tzeu, etc., es cuestión de fonetismo.

(2) Alberto Jacquemart y E. le Blant: *Gazette des Beaux arts,* tomo I, página 207.

materialistas, diabólicos y escuálidos ú obesos y barrigudos, que dan idea de vulgar y bajo sentir y de ideales rastreros.

Del espíritu filosófico emanado de esos dos cultos nacieron porción de representaciones pertenecientes á uno ú otro ó á la mezcla de los dos (con que transige el budismo en China); los cuales figuran con formas tradicionales, en bronces, jarrones, muebles y otros objetos privados, públicos ó de culto, los elementos naturales, dioses protectores y dominadores de éstos, de la naturaleza y de los hombres; otros que presiden á la humana dicha y conceden los siete dones; seres de carácter filosófico y símbolos ó representaciones alegóricas emanados de artificiosas filosofías (fig. 222). El dios que presta la alegría; el que proporciona larga vida, ó la diosa que otorga igual beneficio; el de los honores y el de las riquezas; el del amor y el que favorece con el talento, obesos y deformes, feos y repugnantes algunos, son, con el *dios de la sensualidad* el más grosero de todos, tipo senil de baja concepción, creado por epicúreos razonadores, los principales seres que creó la fantasía positivista y no creyente de ideólogos amarillos. La humana pasión tiene también otros ídolos, por ejemplo, el de la guerra (que es el de los honores); las letras el suyo fantástico, y los tienen también los elementos, por ejemplo, el mar; como lo tienen objetos determinados ó productos naturales, cual el *albérchigo de larga vida*, símbolo benéfico de los dioses y los hombres que anhelan un grato vivir.



Fig. 222. – Grupo alegórico, por Okomura Massanobu (1700)

En el Japón, como en China, los dioses, semidioses, héroes y símbolos religiosos ó filosóficos presentan el mismo conjunto bizarro ó caprichoso y grotesco. El culto Kami parece ser el primitivo y se halla hoy conservado en el culto chino, mezcla de budismo y de la religión de Confucio. El dios Sol debió dominar como el ser procreador de siete generaciones de inmortales. Los espíritus ó seres que del supremo ser nacieron son dioses naturales y celestes, como la Luna, de que salió la dinastía de los Mikados ó soberanos religiosos, y tienen formas parecidas á las de las divinidades chinas. El budismo tomó prestigio desde el siglo IV, y Buda (Amida en japonés) tuvo representaciones plásticas, templos y grandes fiestas. Todas las figuras que por mediación del budismo produjo el Celeste Imperio, las tuvo el de Nippón con igual ó mayor belleza y grandiosidad. La religión de Confucio tuvo gran influjo en la época de oro de la soberanía del Mikado (entre el siglo III y el XII), su huella se halla en las ideas actuales; pero las fuentes de que salieron algunas es casi desconocida. Obra de las ideas *Taoistas* y de su raro rocionalismo son los dioses y seres extraños y obesos que representa el arte á imitación de la China y el crudo materialismo de que están impregnados. Otros parecen ser mezcla de la levadura de varios cultos y sus ideas, y algunos, más japoneses sin duda que los demás, son de un aspecto fantástico grandioso y hasta sublime. La manera con que se representa la diosa *Monjui*, diosa de la literatura, con nimbo en la cabeza y aire compungido, montada en un león, es de las más fantásticas concepciones del ingenio y de la creencia de los japoneses. Otros cultos nacieron de los precedentes, y sus símbolos y formas de representación tienen influjo y son mezcla de injertos distintos. Pero lo que no tiene duda es que fué el budismo el más serio elemento que se ingirió en la vida de este pueblo, el que produjo obras más ordenadas y regulares, y que fué aun aquí la India, por mediación de la China, la que transmitió al arte su vigorosa savia.

El arte y las industrias japonesas y chinas nos dejan entrever á la par influencias brahmánicas y otras de cultos salidos también de India, que tienen sus símbolos é imágenes en los pueblos amarillos, ó que

están involucrados entre los caracteres y atributos de éstas, y también queda el rastro del culto de la serpiente, que debió seguir ó preceder de cerca, como en todas partes, al culto de Buda. Representaciones nagas con carácter chino se hallan en obras de este país, donde hubo templos consagrados al culto de la serpiente, y recuerdo de este culto son sin duda los muchos dragones fantásticos que figuran en la imaginería de los templos, en el traje y el adorno de los reyes, en las enseñas del ejército, en armas y objetos suntuarios, cuyo simbolismo se ignora (y debieron tener uno) y que en China y Japón dieron tanto campo á los artistas para lucir su fantasía con habilísimos y muy variados trabajos (fig. 223).

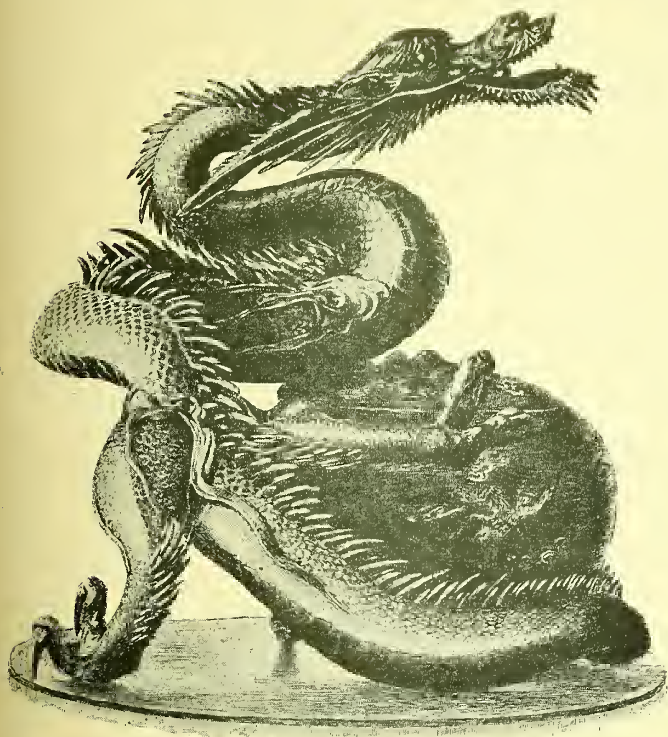


Fig. 223. – Aromatizador japonés en forma de dragón, en bronce (colección de Cernuschi)

Los grandes ideales del arte religioso no existen en el arte de los dos pueblos que relegaron con frecuencia á los dioses al simple papel de objetos decorativos y de ornamentación de piezas suntuarias. Sociedades razonadoras más bien que creyentes, que fundaban su fe en el raciocinio, cuando no en humanas pasiones ó en ideologismos trascendentales, no produjeron sobra de grandes templos, ni imponentes santuarios, ni divinidades de sublimado sentido, ni formas señaladas por lo admirables, ni expresivas por lo sentidas, ni época religiosa marcada por lo apasionada. Su culto era un formalismo y sus creencias meras prácticas (fig. 224), en que lo grande se mezclaba á lo pequeño, lo sagrado á lo cómico y lo elevado á lo grosero. Una fría costumbre rigió en los ritos del culto y les da á veces importancia sólo por sus espectáculos y fiestas; y existe entre sus pensadores semi-indiferencia ó por lo menos fría tolerancia, que les hace transigir con todas las ideas, hasta con las más opuestas, y les aleja de toda propaganda activa, de toda fe apasionada y enérgica: ese espíritu pasivo tiene todas las apariencias de un positivismo egoísta. Lo único que queda en pie y excita la fantasía es el fruto del fanatismo, superlativo en las clases populares, que cree en misterios y brujerías y produce amuletos y símbolos protectores, benéficas y maléficas prácticas ó costumbres, con intención dañina: fuera del budismo nada grande ni noble halló el arte religioso con vigorosas raíces en el espíritu de los doctos y los pequeños de aquellas calculadoras sociedades. Los vasos pintados con imaginería son los únicos objetos que en China, además de los llamados de *familia verde* (fig. 225) y algunos de la *rosada*, y aquí y en Nippón los esculturados y de relieve, produjeron composiciones, tipos y temas relativos á personajes y asuntos religiosos, sirviendo á la par de útiles para aromas y flores que tanto abundan é interesan en los dos países, manifestando en ellos lo humano de sus prácticas y ritos y con los cuales adornan y caracterizan por tan distinguidos modos sus altares y capillas. Son mero adorno público, regio

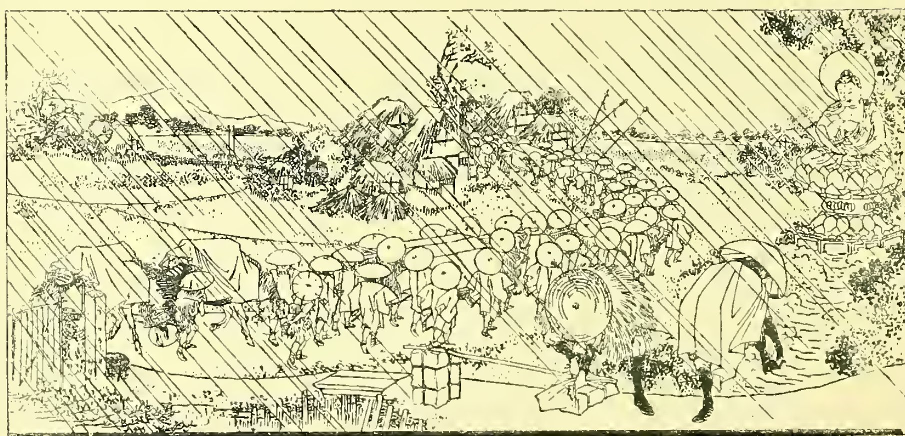


Fig. 224. – Procesión y adoración ante un ídolo que parece ser Buda, en la forma china

ó doméstico, invariable, producido con reglas prescritas y dogmáticas en el Imperio del medio, que como otros vasos no religiosos de uso civil ó casero, no revelan ni exigen sentimiento ni aspiración ninguna religiosa, y que como las piezas más bellas y fantásticas de mero adorno, fueron empleados en las capillas y altares de todas las religiones. Taotistas, adeptos de Confucio, foistas, unos y otros tuvieron vasos y jarrones de determinado carácter y forma, con representaciones adecuadas á las imágenes y símbolos de su panteón particular. La cualidad que les distingue es el gusto, no la creencia; el arte, no la fe íntima; el ideologismo y la lucubración, no el amor apasionado á ningún ideal de trascendental carácter.

Mas resalta entre todas las obras religiosas la semejanza que guardan entre sí por rasgos de nacionalidad, y lo que se parecen todas á las que con objeto distinto se produjeron en esos dos pueblos turanios. Semejanzas tienen también con las obras del arte indio, de donde muchas emanan, y con las de los indochinos, que son un puente echado entre los dos países para enlazar sus civilizaciones. Las obras de éstos, como se dijo, tienen de las dos, y muchas son enteramente chinas, mientras que otras son mera versión india. Entre las indias y las chinas, y por ende las japonesas, hay otra relación de origen que requiere un estudio etnológico y arqueológico laborioso y extenso, ajeno de este lugar, pero quedan relaciones de semejanza que saltan á primera vista cuando se estudian los tipos religiosos comunes á los dos países ó de éstos emanados: sin el arte indio, puede decirse, como resultado de estudio, no hubiera existido arte chino, por lo menos arte plástico en los amarillos de Asia. Mas caracteres de raza y costumbres diferentes, creadas por distinto espíritu, vistieron el arte neo-indio del Imperio del medio y el Solar de traje nuevo y diverso del que tenían en el Indostán, su patria primitiva. La imaginería de éstos distínguese por completo de la de aquéllos. Era vigorosa, fantástica, idealizadora y apasionada, afecta á lo dramático, á lo aparatoso y grande, á lo que asombra é impone, á lo que encierra misterio, á lo pavoroso y sublime, siempre algo visionaria, como delirante á veces en lo monumental y religioso, en lo mítico y legendario y hasta en figuras naturales y partes decorativas: creyente fanático, filósofo idealista trascendental, en lo natural poeta fantaseador, era el indio indostánico inclinado á lo que salía ó aspiraba á salirse del orden natural, cambiando la naturaleza, deformándola y hasta haciéndola monstruosa. Sus tradiciones, anécdotas, leyendas y cuentos de carácter fabuloso, extraordinarios, y sus aventuras imaginarias, tanto más características cuanto son menos posibles, que semejan y tienen de Poe y de Hoffmann, de lo picante de Hamilton y de las esplendideces de *Las mil y una noches*, dan idea en el orden real de los caracteres imaginativos de los ario-turanios de Asia.


Fig. 225. – Jarrón chino con imaginería para culto (familia verde)

La imaginación china-japonesa es, por el contrario, en el arte, realista, corpórea, natural, raras veces fantástica y aun entonces en su caso, pero sí hiperbólica y exageradora del carácter; pintoresca é influída por impresiones extranjeras en lo fantástico; puramente decorativa; novelesca más que dramática; en lo trágico natural; sencilla, clara, precisa, con condiciones humanas; afecta á lo grotesco y risible (fig. 226), á lo feo, extraño y de caricatura con vivísima intención, en vez de lo poético é ideal, á lo monstruoso ó deforme en lugar de lo sublime; reflexiva en vez de exaltada; viviente y característica en todas sus faces y aspectos; elegante, graciosa (fig. 227), linda, simpática, asequible por todos lados, llena de vena y capricho, tangible en todas las obras, creadora, en fin, de un arte natural y humano, que interesa y entretiene en vez de imponer y causar sorpresa, é inclinándose á lo cómico y á la sátira, se hace plaza con lo vulgar, y admirable con lo frívolo: sin aparente creencia, sin pasión y casi escéptica ó con ribetes de incrédula; sin

alquimias de espíritu, sin trascendentales filosofías; sin dogmatismo ninguno; poeta de la realidad, desde el héroe al insecto, del humanizado ídolo á la rama de bambú ó el lirio de seis pétalos; humorista por esencia, creó el arte de la realidad, de la naturaleza viva por su lado característico, y le conservó en todo tiempo hasta cuando la deformaba y recomponía ó la vestía de ridículo. Sus leyendas de que el arte se inspira tienen carácter frívolo, son anécdotas populares; cuentos caseros, familiares, picarescos, cáusticos y vulgares, como las escenas de sus plazas, que en lo más serio é importante tienen de Balzac y de Swif, de Perrault y de Grim, con interpretaciones chinas. Son obra de aquel espíritu que no produjo sublimes dioses ni monumentos como la imaginación india, ni sintió por ellos deseo, y que en los pocos que ha dejado buscó lo caprichoso y variado, lo confortable y grato, como en sus objetos muebles, pequeños y ornamentales, que causan gozo al espíritu y viva impresión á la vista.


Fig. 226. – Equilibrista y muchachos, por Hokusai

La fantasía de los dos pueblos, opuesta y antagónica, no tiene cosa común. Sólo la aceptación de principios y la adopción de formas de los indos en país chino pudo enlazar su espíritu; y el arte que de él nació, con todo y ser arte hermano, fué tan distinto en todo como las razas gemelas de los arios y turanios.

La pasmosa unidad de los pueblos chino y japonés se deja sentir en el arte. En los dos vastos imperios sorprende hallar siempre unidades en los aspectos geográficos, de historia y civilización. Cada uno de los dos tiene un sello peculiar, que es su sello nacional. Tiene unidad natural, unidad de creencia, hasta en la variedad de doctrina; fuerte unidad política, unidad sociológica, unidad etnográfica con todo y sus variantes, unidad de espíritu y lengua, unidad de educación, unidad de escritura, unidad de costumbres, unidad de instituciones, unidad de industria y comercio, de gusto, ingenio y arte, emanada en cuanto hizo de condiciones de raza; quiso la estabilidad dentro de los adelantos, y creó la fuerte unidad del despotismo chino y del feudalismo militar y teocrático en las islas de Nippón: unidad admirable, semejante en los dos países, que no logró modificar el largo tiempo de su historia con sus luchas y sus mudanzas.


Fig. 227. – Objeto decorativo japonés

Todo el desarrollo histórico de China y Japón está hoy ordenado por períodos en una cronología de familias, cuyo origen etnográfico, tradiciones y carácter determinan el del arte de su época. El comienzo legendario de los soberanos de los dos países es el mismo, parecido al de Egipto y al de muchos otros pueblos orientales. Son dioses de familia celeste, que engendran héroes y luego reyes. De veinte á veinticinco siglos transcurrieron en el Imperio del medio entre el período de Hea y la introducción del budismo en tiempos de la dinastía Han, habiéndose sucedido como acaecimiento notable el advenimiento de Confucio (entre 551 y 479 antes de J.C.) y Laotzeo (600 (?) antes de J.C.) y tenido lugar la erección de la gran muralla en el siglo III (240) (?) por el emperador Chi-hoang-ti. El arte de ese período debió tener algún carácter religioso, por ser entonces el período de luchas de doctrinas con más ó menos interés racional y abundancia de adeptos. Miéntanse obras importantes de tal época, entre ellas templos y dioses y gigantescos trabajos de habilísima y ya vieja fundición.

Sobre el año 90 de nuestra era se arraigó el budismo, que antes interesaba al Oriente asiático y pre-

ocupaba á los pensadores chinos. Desde esta época se suceden siete dinastías distintas con tradiciones diversas de familia: la dinastía Tsin en el siglo II (260) (?); la dinastía Vutae en el siglo V, con la división del imperio en dos (416 á 420) (?), y la nueva reunión de la China teniendo por capital Honan (siglo VI); la dinastía Tang (siglo IX), que algunos creen duró de 618 á 960; la dinastía Sung (siglos X á XIII), en que se produjo la primitiva cerámica y tomó prestigio el arte: la conquista del Norte del imperio por los mogoles en el siglo XIII y el advenimiento de la dinastía Yuen marcan una nueva etapa de la vida y el arte en China, que sintetizó Kublai Khan, y el advenimiento de los Ming y la expulsión de los mogoles, que determina una época de esplendor, seguida de signos decadentes en determinadas artes. Todos los períodos indicados son otros tantos ciclos de constantes innovaciones y mejoras en las diferentes prácticas é industrias artísticas y muy particularmente en la cerámica histórica, que produjo en el espacio de nueve siglos (del IX al XVIII) los ricos esmaltes de sus variados jarrones y porcelanas, de tanto prestigio en Europa desde el siglo pasado. Con el advenimiento de los tártaros manchues, hoy en el trono del imperio, tomó asiento la dinastía Thsing (siglo XVII, 1643 ó 1644), que abrió la China al estudio de los demás países, y dió á conocer los prodigios de destreza y habilidad de que los industriales y artistas del Celeste Imperio son capaces. Perdió el gran arte su importancia en este último período, hízose convencional la pintura, según se dice; pero produjo la industria los bellísimos jarrones de la *familia rosa*, con otras de colores no menos finos y caprichosos, y una abundante cosecha de graciosos objetos de comercio que lucen entre sus primorosos objetos de madera y marfil, sus bronces y damasquinería, sus esmaltes, lacas, trabajos en piedras finas y sus lujosas telas, tejidos y bordados.

La historia y tradiciones del Imperio de Nippón nos dan también un cuadro cronológico característico completo que tiene gran significado. Sábese que seis siglos antes de nuestra era el pueblo estaba allí en singular atraso; pero que por influjo del budismo, esa religión asiática que llevó por todas partes la antorcha de la civilización con la de su actividad monumental, apareció la cultura y con la cultura el arte. Sábese también que hasta el siglo XI hubo un período de conquista sin base alguna histórica, sin certeza todavía, en que se organizó la sociedad feudal al rumor de las armas y al prestigio de las conquistas y crecimiento del territorio, y nació con no menos prestigio la institución del Mikado, soberano religioso del nuevo Imperio amarillo. En ese tiempo y después la península de Corea hizo tributario intelectual á las islas del Nippón, y fué proporcionándoles durante el transcurso de seis siglos todos los elementos de la cultura china á que servía de conductor desde el siglo II. Sin la China no hubiera sido nada entonces el naciente Imperio japonés, como sin el influjo indio no hubiera venido á rápido adelanto artístico el Imperio del medio: de lo cual se deduce, como consecuencia, que es á la India á quien más que á todos se debe el origen de la vida intelectual y artística japonesa.

Durante ese transcurso de tiempo las religiones é ideas indochinas se introducían en las islas, proporcionando á las artes temas y formas parecidos á los del imperio vecino. La institución soberana del Mikado también dió sello al arte de entonces, como lo dió á la civilización, siendo sino religioso, más ritual que después. La escultura realiza grandes obras á la sazón, pues desde el siglo VI se introdujo la fundición en el país. El siglo VII se distingue por su empuje: una emperatriz, señalada por sus talentos, dió tono y acentuó la tendencia civilizadora de la cultura. El siglo VIII y el IX forman el período Yamato, en que la lengua, la literatura y la vida nacionales tomaron incremento: de entonces data, pues, la formación de las tendencias y el arte nacionales. El final de esta época (el siglo IX) es de lo más grande que registran los anales inciertos de entonces. El feudalismo fué tomando gran cuerpo y sólida y extensa organización. Pero nunca se señaló tanto como entre los siglos X y XI, período de más prestigio del Mikado. El arte á influjo de éste se caracterizó por completo, y su sentido religioso se marcó más que nunca en la producción artística escultural y de pintura. Los adeptos de Confucio y de Buda (Amida) hicieron entonces muchas de sus mejores obras. Los Fuzivara del siglo IX tienen el privilegio de ser los termi-

nadores de este primer período de la Edad media, brillante y de prestigio en la historia y en el arte del país.

Una *larga noche sangrienta* se prepara desde el siglo XI, que comienza la segunda mitad de la Edad media japonesa, como aconteció en Occidente. Rivalidades militares dieron ocasión á un señor feudal llamado Yoritomo para asumir en sus manos la fuerza militar de la nación y postergar al Mikado: nombrado generalísimo y príncipe de sucesión hereditaria, ó *Shogun*, contrapesó la autoridad de aquél y la pospuso á la suya. Postergó al Mikado y le redujo á la condición de mero príncipe espiritual con sólo autoridad religiosa. Sus rivalidades se sintieron en el arte, y el poder militar del nuevo príncipe inclinó á la producción artística en nuevo sentido del que antes le inspiraba. Era cuestión de prestigio. El Shogun fué un soberano militar y el arte tuvo más sello civil y militar. Hubo entonces dos soberanos en Nippón, y la depreciación del valor moral del Mikado, que hasta 1868 no volvió á recuperar su antiguo fuero. Entre los siglos XIII y XIV el largo vacío que se nota se debe sin duda á la incertidumbre y la lucha que la nueva soberanía debía llevar consigo; pues de otro modo es seguro que la tendencia creadora que en esos siglos y el anterior existía desde la Indochina á Portugal, se hubiera dejado sentir también en el Imperio del Sol naciente. La tendencia india se había injertado en su imaginería y continuaba en sus estatuas y pinturas. Yoritomo, empero, y sus sucesores impulsaron durante el siglo XIII la literatura y el arte por la vía progresiva de la tendencia nacional. Con ese príncipe militar empieza la certeza cronológica, histórica y artística del imperio.

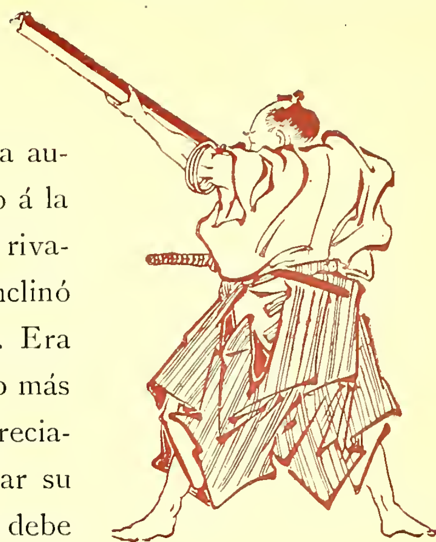


Fig. 228. - Enérgico dibujo de soldado, por Hokusai

Tiene el siglo XV de original en todas las naciones artísticas un período de vida nacional y de adelanto. Los Ashicaja entre el siglo XV y XVI fueron los Mecenas de un arte decorativo espléndido; puede decirse que hubo también en Nippón los precursores del renacimiento. Este se realiza en la época de los Tokugava con obras de arte de escuelas y tendencias varias y con verdadero lujo ornamental y decorativo. La meta de ese florecimiento está sintetizada en el siglo XVII con el nombre de un príncipe, Genrokú, de altisonante fama. Tanto esplendor no decrece en el siglo XVIII, que fué en el Japón un gran siglo, á diferencia de Occidente, donde indica decadencia. Los vasos y jarrones, las lacas y netzkés, los trabajos todos de industria artística, las labores en metal y la cinceladura, los tejidos, las estampas y dibujos, la escultura en pequeño, y hasta de algún tamaño en madera y bronce, la vasta rama de la pintura decorativa, todo tuvo entonces un empuje y prestigio que nunca después ha superado. El arte chino bajó en algunas de sus ramas, perdiendo de su carácter; pero el nipponés subió por fuerza de originalidad y de vena productiva. Goshín y Okío, y sobre todo Hokusai (figs. 228 y 229), fueron, entre otros muchos, los tres fecundos ingenios que le hicieron inagotable con su fecundidad. Este, sobre todo, es el más vasto, el más cosmopolita ingenio, el más pintoresco y el de más moderno espíritu. Tras él asoma el siglo XIX con largas listas de nombres y abundancia de obras que hablan del arte japonés admirablemente en todo género de trabajos plásticos decorativos, que son prodigio de ejecución y de novedad, de brillo y de fantasía, de capricho y de vena inagotable, de característico acentuado y de genialísimos rasgos. El siglo XIX con su cosmopolitismo unió el Japón á la vida europea, haciéndole prever nuevas fuentes de riqueza; le aficionó al deslumbre occidental y á los trajes y usos flamantes y mudables de aquende y con su rasero nivelador tiende á igualarle en lo externo á lo pro-



Fig. 229. - Pato en escorzo, por Hokusai

saico de moda, mas no le quitará en lo interno su sello y sus formas tradicionales, y en sus artes su endémica originalidad, que es distintivo de raza, y el blasonado escudo de sus condiciones etnográficas. El arte japonés es hoy como ayer un arte eminentemente nacional: ¡es siempre, y por gran fortuna, el mismo arte japonés! (fig. 230).

CARACTERES DEL ARTE CHINO-JAPONÉS.—LA ESCULTURA, LA PINTURA Y LAS INDUSTRIAS ARTÍSTICAS

A diferencia de lo que aconteció en los otros países antiguos de Asia, no fueron los edificios religiosos y públicos chinos y japoneses centros ó cuerpos monumentales, cuya peculiar naturaleza exigiera forzosamente la producción de escultura como parte de las fábricas, miembro, decoración ó anexo decorativo. La plástica no les era indispensable, ni siquiera necesaria, y su empleo más secundario no estaba siquiera motivado por la materia y la forma de la construcción. No es la escultura en ellos, como en Persia y en Asiria, una parte indispensable de las obras, y menos aún como en India y Egipto la obra misma en su integridad, ó una transformación de la obra: sus más notables edificios quedan completos sin escultura, que es en ellos redundante. Ni tampoco fué precisa la pintura, aunque priva en los dos países la afición á la policromía, pues á diferencia de las construcciones de Birmania y Siam, Tibet y Nepal, pueden prescindir el Celeste Imperio y el de Nippón de la imaginería pintada en sus edificios más suntuosos.



Fig. 230. – El heredero de un *daimio* ó señor, de paseo, por Kiyonaga

La construcción de todos esos grandes edificios es de madera, y en los macizos de ladrillo, peritísima en el trabajo, hecha de pura carpintería y habilísima ensambladura, combinada con sumo arte, elegancia, magnificencia y hasta apariencia imponente; pero es construcción de madera, que quiere decir, de obra frágil y de breve duración: prueba de ello es que según la expresión de los mismos naturales, «no existen ruinas en la China,» y puede decirse en el Japón. ¡Ni un solo templo, ni una sola piedra sagrada queda en pie que venere la tradición como anterior á nuestra era! Todo es moderno en la arquitectura de aquellos dos pueblos amarillos, y hasta en lo moderno monótono. Y todo edificio es allí antimonumental, pues monumental significa de una grandeza que dure. No se comprende en ningún modo lo monumental sin duración. El arte arquitectónico de aquellos grandes edificios no es tampoco un arte monumental que por su carácter permanente debiera exigir también durable y sólida decoración con idénticas condiciones.

Son los palacios y las moradas chino-japonesas construcciones pintorescas, gratas y confortativas, á la par que obra hábil para una generación. Nunca pensó el jefe de familia construir moradas durables para hijos y sucesores: pensó en hacerla, sí, refrigeradora, donde pudiera cruzar su existencia rodeada de flores, pájaros y árboles. Si alguna vez soñó construir para sus deudos, fué para sus antepasados, con quienes tenía más enlace y para quienes tenía más deberes que para los que habían de venir: fueron y son opiniones chinas.

Los templos se erigieron, en casos, espaciosos, grandes y hasta bellos; magníficos en decoración interior, cubiertos á veces de pinturas, de relieves en la madera, de láminas de metal dorado y hasta de oro,

de incrustaciones valiosas y de piezas brillantes; con trabajados techos y suntuosos artesonados de gran majestad y efecto; con pilares y sustentantes pintados y esculturados con arte; con fachadas que tuvieron profusión riquísima de menuda labor; con policromía viva, chispeante, atrayente y gaya, y con apéndices por todas partes de profusos dragones y monstruos que enderezan sus atrabiliarias figuras ante los pórticos y galerías, ó asoman sus escamosos cuerpos y cabezas con largos colmillos sobre aleros y voladizos. Acompasadas figuras de santones ó de representantes del budismo y grandes estatuas de bronce de Buda, Laotseo ó Confucio, á veces doradas; enormes vasos de aromas y perfumes, historiados jarrones de pródiga imaginería ostentando vistosas flores, candelabros y objetos de culto y rito, ocupan los sitios privilegiados graciosamente dispuestos. En las celdas los tesoros del templo formaban la gala del edificio con preciosidades de arte é imaginería, y en torno del edificio espesos arbolados pintorescos servían de dosel y de panorámico fondo á las aras y altares de sacrificio ú ofrenda y á los edificios y kioscos, capillas ó templos.

Los despojos de pintura y escultura de los históricos edificios no dejaron más que leves tradiciones y recuerdos; los de construcciones de los siglos X á XV apenas existen; algunos del siglo XV á XVIII pasan por obras muy venerandas (el templo de la *Tierra* en Pekín), y hasta los templos japoneses de los siglos XVII y XVIII tienen sus despojos sirviendo de adorno en los salones de los coleccionadores de Europa... ¡Frágil arte monumental fué aquel que no pudo conservar sus obras en pie más de un siglo, ni guardar más de un siglo entero el santuario de sus dioses y defender en él las veneras más preciadas!

La diversidad de cultos de China y Japón presenta modificaciones interiores y decorativas en los edificios. Exteriormente se parecen todos y hasta se confunden con otras construcciones gayas, ligeras y pintorescas, como campestre kiosco ó hermosa pajarera. Son generalmente pequeños, unos de forma cuadrangular, otros circular, otros octágona: éstos suelen tener tres pisos sobre un zócalo ó basamento al que se asciende por una escalera de rústica sencillez ó de historiada carpintería. Los tres pisos están bajo aleros retorcidos en forma de campana ó parecidos á los casquetes de sus mandarines y á sus vistosos paraguas. El piso inferior suele tener pórtico con pilares ó sustentantes simples, rodeado de una barandilla más ó menos complicada, y el superior remata en un sombrero puntiagudo, también de alas retorcidas, coronado por una aguja. Cada cara del piso bajo tiene su correspondiente puerta, y los superiores ventanas, y todos en las puntas de sus aleros dragones y un sinnúmero de movibles campanillas que el viento agita para calmar ó evocar los espíritus. Los techos están cubiertos de vidriados y brillantes azulejos, luminosos y deslumbrantes á la claridad del astro del día; suavemente fantásticos á la de la luna, y siempre de grato efecto; y el cuerpo de la construcción está colorido á veces de rojizas tintas que destacan con viveza sobre el azulado cielo y las densas arboledas. Estos pequeños pabellones ó capillas se hallan con profusión en los recintos sagrados. Los templos de otra forma, y no los menores ni menos admirados, constan de un solo piso.

Los templos chinos y japoneses tienen su variedad esencial en la impresión interior y su movible imaginería. Los de Confucio no tienen imágenes. Sus objetos actuales son mesas más ó menos ornadas y tabletas conteniendo prescripciones del profeta filósofo. Tampoco tienen ó tenían representaciones los templos Shintos, cuya enseña religiosa eran espejos simbólicos. Algunos, como el del Cielo en Pekín, no son templos, sino vastísimos altares ó aras rodeadas de arbolados que cerca un períbolo sagrado. El del Cielo es de un efecto imponente y á él viene á celebrar periódicamente el emperador de la China. Los del Gran Dragón y de la Tierra tienen fama por lo antiguos y notables. Los más visiblemente decorados son los de Fo ó Buda, en que la estatuaria transportable entra á veces en crecido número de representaciones: desde treinta y dos hasta más de quinientas llenan majestuosa y acompasadamente las partes exteriores é interiores de los edificios. En China están éstos orientados de Sur á Norte.

La distribución de la estatuaria sigue en los templos budistas un orden ritual. En lo interior y en

lo que puede llamarse el vestíbulo del templo hay cuatro grandes estatuas de los reyes Devas bilateralmente dispuestas y á distancia acompasada, en representación de los seres que velan en los cuatro puntos cardinales del monte Meru, centro mítico del mundo, el mantenimiento de la ley de Sakia Muni. Vienen en seguida dos feos guerreros, Tseng y Ho, en actitud belicosa, que defienden la entrada del santuario y la protegen, y tras estas figuras, aún en el vestíbulo, está el *Buda del porvenir* ó Maitreya Buda, el que tras millones de años de duración del mundo, traerá á éste la eterna felicidad. Sonríe y hace gala de su satisfacción con lo obeso de su cuerpo y el senil pecho desnudo. Tras el vestíbulo está la Sala Preciosa, en que se ve la estatua del divino asceta en su forma tradicional, meditando sobre su lecho de lotos (fig. 221) y entre dos discípulos preferidos, uno joven y otro anciano. Es el centro de interés del templo. Ocupan sitio en las naves laterales del edificio otros diez y ocho discípulos del justo y sabio filósofo, cada uno de los cuales tiene un monstruo rendido á sus pies, por lo menos en los importantes santuarios. Y en el extremo y centro del edificio otras tres figuras de menor tamaño que las anteriores, vueltas hacia el Norte, representan tres bodhisatvas, entre ellos la diosa de la Misericordia, inseparable del apóstol de la Conmiseración. Treinta y dos estatuitas de Buda, símbolo de sus diversas cualidades ó atributos naturales, reemplazan á veces las diez y ocho figuras de sus discípulos, y centenares de idolillos ó santones y otras figuras aumentan en algunos templos el cortejo de sus adeptos. En Pi-yun-se dícese que ascienden á quinientas estas representaciones. Celdas y salas de otros templos están atestadas de figuras simbólicas.

Imitan estas disposiciones y distribución de imaginería los templos *Taoístas*, que son parecidos á los de Fo en su construcción. Laotseo y ocho inmortales sustituyen á Buda y sus discípulos. Incensarios y lámparas, brazos de luz y grandes jarrones con los signos y símbolos distintivos del culto arden y brillan en las mesas y pedestales del santuario. La impresión externa es la misma, pero las prácticas y sentido interno son distintos, como lo son ritos y ceremonias.

En unos y otros edificios podría, sin embargo, suprimirse la imaginería sin que se echara de menos en la construcción; prueba de que la escultura y la pintura no son parte integrante de éstas, sino simple adherencia ritual. Japoneses y chinos hacen mención de numerosos templos antiguos y modernos, pero todos concebidos con el mismo objeto, construídos con semejante plan y por obra de carpintería como gala de momento y satisfacción de pasajera gloria de uno ú otro príncipe ó señor. Algunas poblaciones chinas tienen quinientos y seiscientos templos en el recinto de sus ciudades, acompañados de vistosas torres piramidales ó pagodas.

Los monasterios budistas, las sepulturas y los palacios fueron también obras que engrandeció la escultura y embelleció la pintura. Las casas particulares de los ricos reunieron colecciones de preciosidades. En los monasterios hubo imágenes del profeta y santones como modelos para los bonzos, y cuadros con representaciones de la vida del divinizado moralista. Precedieron las sepulturas, estatuas y figuras simbólicas, héroes y cuadrúpedos (camellos, por ejemplo), como se señalan en la sepultura del siglo XV erigida en Pekín en memoria de los Ming. En los palacios, además de los objetos de adorno hállanse también algunas figuras sagradas para altares portátiles: se ve que para ciertas representaciones plásticas no hubo ingenio en el Celeste Imperio ni en el de Nippón, y que para el gran arte escultural no se crearon los edificios. No hay, empero, que adelantar juicios que tendrán en breve su lugar. Basta decir por ahora que la plástica no nació con los monumentos, como en los demás países; que no fué en ellos necesidad, y que se abrigó bajo sus techos y se acogió al reborde de sus aleros como los objetos muebles, los luminares, los perfumadores y los jarrones.

Observando con interés crítico colecciones de arte chino-japonés; hojeando con grande atención las páginas de sus libros de dibujos, ó las revistas y libros que reproducen obras japonesas y chinas, saltan á la

vista, como síntesis de lo observado, unas cuantas cualidades como caracteres de las obras. Una es prurito imitativo de la naturaleza, que llamamos *realismo* cuando se lleva al extremo que ofrecen las figuras y cuadros de esos pueblos; otra es una *fantasía sui géneris*, que concibe, inventa y dispone las figuras, composiciones y objetos suntuarios ornamentados, y una tercera cualidad algo indefinible, que los alemanes é ingleses llaman *humor*, que da á las obras chino japonesas, y particularmente á éstas, formas é imágenes que revelan á una ingenio y chispa cáusticos; incisiva y viva, y á la vez ingenua simplicidad; buen humor y abundante vena á la par que rasgos de melancolía; exabruptos y exageraciones de impresiones á la par que delicada y fina sensibilidad, que convierte en poesía las más vulgares y nimias realidades. Ahondando un poco más el análisis, se ve que la imitación realista se convierte en fealdad muchas veces, que la fantasía se trueca en capricho; y que reunidas las cualidades distintivas del arte chino y japonés, resultan ser sus caracteres el *realismo* llevado hasta la *fealdad*, que constituye, como su ideal, la *fantasía* y el *capricho*, y la mezcla de cualidades antagonistas que llamamos *humor*.

Realismo es la cualidad de forma que por fuerza de fidelidad de imitación sobresale en todas las figuras humanas y de irracionales: es tan acentuado y vivo este realismo, que si se perdieran todas las obras que se distinguen por esa cualidad en la historia del arte, bastarían las artísticas japonesas ó chinas, ó una sola y caracterizada pieza de esos dos pueblos, para darle su verdadero valor en el arte. No se comprende, pues, arte chino-japonés sin realismo y hasta sin algún toque de realismo vulgar. Hállasele además aquí más incisivo y hasta exagerado que en pueblo alguno antiguo y oriental, con todo y haber tendido casi todos á la imitación realista. La escultura, con sus imitaciones y copias naturales de pájaros, reptiles, cuadrúpedos, insectos, peces, animales domésticos, como dogos, fué copista fiel y hasta primorosa por lo nimio y detallado; así se ve en la representación de hombres y mujeres del pueblo, soldados y hasta héroes, como en los muchos que figuró la imaginería ó vació de bulto la fundición, la escultura en madera y el trabajo artístico industrial del marfil. Nada supera en esta parte la imitación realista de un aromatizador que representa un pato en bronce (fig. 231), que andando á paso pesado se azora y alza el graznido á la proximidad de un ser extraño que le infunde temor: comprime los pies en el suelo, agita y extiende las alas para dilatar el pecho y dar más fuerte el grito; alarga el cuello, estira la cabeza, mira con ojo inquieto y lanza un ronco quejido. La expresión y el movimiento son de pasmosa verdad; los detalles más mínimos, los dedos por ejemplo, de una fidelidad imitativa insuperable. Verdaderamente se está viendo un pato vivo. Si es posible decir que hay una meta, un ideal del realismo, aquí está ese ideal.

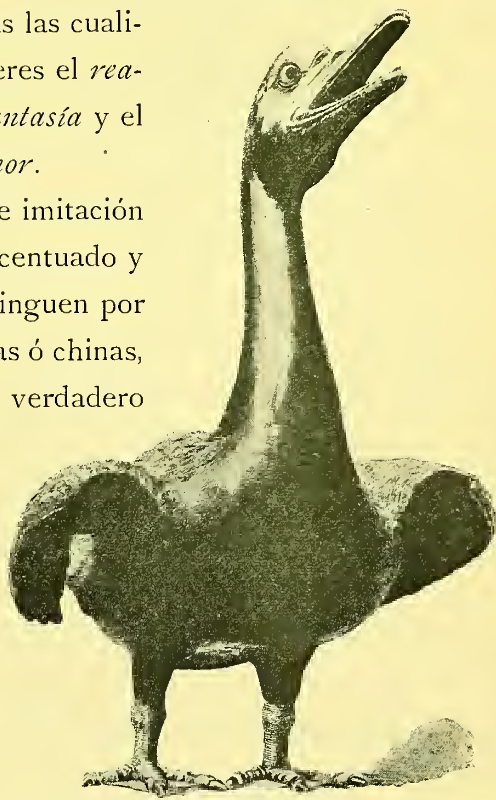


Fig. 231. – Aromatizador de bronce en forma de oca, obra del siglo XVII. – Col-Bing

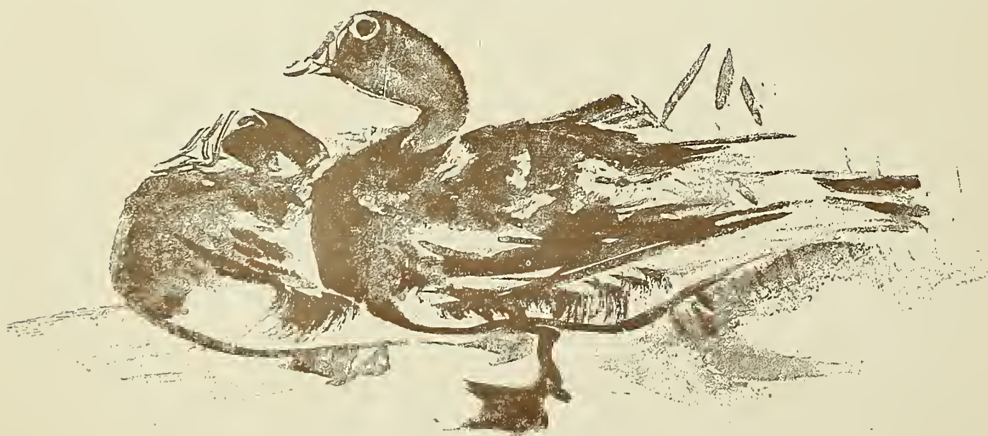
El dibujo y la pintura (excepción hecha del color, que no es comúnmente imitativo) marcan aún más la tendencia realista, especialmente en el Japón, como quiera que fué el arte más adelantado y de más extensa imitación, que tuvo más campo y variedad de asuntos, y pudo dar con la crudeza de la línea ó del seco trazo toda la movilidad y las varias modificaciones de la vida y de la naturaleza. En la figura humana, sobre todo en la desnuda, es donde aparece más cruda y rígida la verdad. Los héroes históricos y legendarios que representaron Hokusai, y en más número Yosai, con sus desgreñadas barbas y facciones rústicas ó torturadas por el pincel y el lápiz, que trabajan como un buril, son otros tantos tipos de un realismo superlativo. Y las figuras bélicas más modernas de tipos de guerreros ó tomados de la sociedad, de las profesiones y oficios, presentan todavía mayor y más desnuda la imitación. Las aves de corral

(figs. 232 y 234) y otras volátiles (fig. 233), los insectos (fig. 207), todo es de una simplicidad de ejecución y una naturalidad esencialmente artística y minuciosamente imitativa: no se sabe qué admirar más en ellos, si el arte con que están trazados ó la fidelidad con que están reproducidos. Cualidad que distingue á los chinos y sobre todo á los japoneses, es la de un ojo vivaz, certero, escudriñador y que sabe ver el detalle gráfico en todas partes ó la impresión justa de la vida y de la forma, dondequiera que exista, á veces por una simple impresión, y sabe trasladarla al papel, al lienzo, al mueble y al objeto plástico con sin igual precision expresiva. Esto lo observaremos al tratar de los dibujos japoneses autógrafos y de los álbums de apuntes naturales. ¡Hay nada más curioso y bien interpretado que los escarabajos y coleópteros, moluscos, en particular mariscos y cangrejos; que las abejas y mariposas de toda clase y familia, que parecen caídos como por casualidad sobre los bordes de los jarrones, en el campo de los abanicos y de los biombos, y con mayor desorden todavía, acá y acullá, de los trabajados muebles y de los peregrinos libros!


Fig. 232. – Gallo, apunte del natural

Las imitaciones realistas de los chinos y japoneses tienen, empero, exageraciones y desvío. Sea por influjo de raza ó familia, sea por condiciones naturales ó climatológicas, por obra de la literatura, de las costumbres ó por partido preconcebido de arte, es lo cierto que el gusto de esos dos pueblos, y particularmente el del Celeste Imperio, funda el ideal estético de muchos de sus dioses, de sus filósofos y de sus preclaros héroes, en un ideal de fealdad que tiene enamorados al escritor y al artista de tres prototipos principales que son tipos archifeos y hasta repugnantes. El de las mujeres, pequeño, endeble, mal proporcionado, de prominente cabeza, diminutas facciones, insólita osatura puntiaguda y cuello endeble, como de personas faltas de vigor, vida y hermosura, anémicas por constitución, que se mueven bajo un plegado holgadísimo, que no da relieve ni deja distinguir hueso ni carne: tipo de un raquitismo feo que pone muy por bajo el ideal de la mujer. Al hombre grande, al genio, se le quiere superlativamente feo, y tanto más feo cuanto más grande y heroico; gordo, rollizo, senil, que llene sobradamente un ancho sitial, con facciones que causen pavor y hasta repulsión; frente colosal, ojos diminutos y planos, no esculturales, nariz corta y chata, largas y gruesas orejas, boca mediana, mucha barba greñuda, pelo negro, corto ó lacio y descuidado. Es el ideal del hombre modelo y perfecto, del sabio filósofo y héroe acabado. Y como éste son los dioses y los santos que han llegado al más alto grado de cualidades estéticas: prototipos de fealdad, que pueden causar asombro, pero no admiración.


Fig. 233. – Patos silvestres en el campo


Fig. 234. – Patos de gallinero dibujados á mancha magistralmente

Sea aberración de espíritu y desvío del buen gusto, sea porque en este prototipo están conservadas ideas tradicionales, es lo cierto que todo el arte histórico le perpetuó como el del bello ideal humano;

que los más grandes artistas modernos y contemporáneos le conservaron casi con perenne observancia en la mayoría de sus personajes históricos (figs. 209, 224 y 225, imaginería), y que con rasgos más fantásticos y divagadores que reales, le guarda la literatura. G. Pauthier pinta á Confucio con las palabras de antiguos literatos chinos, diciendo: «es un hombre á quien ningún mortal de nuestros días puede compararse. Su fisonomía revela la más alta sabiduría; sus ojos son como dos ríos de luz; su estatura es de seis pies y siete pulgadas; sus brazos son largos, y su cuerpo corvo está un poco contorcido (1).» Tchang-Fey, otro héroe de igual naturaleza, era «un hombre atlético, terrible en todas sus facciones, y tan extraordinario, que hasta los grandes le seguían. Tenía cabeza de leopardo, ojos redondos, frente plana como la golondrina, barba de tigre y la fuerza y empuje de un caballo lanzado á galope.» Un tercer héroe feo é inverosímil es Yun-Tchang, también agigantado, notable por su luenga barba de cerca de dos pies; su rostro rojo como la azofaifa; sus labios colorados como el bermellón; sus ojos parecidos á los del fénix, y sus cejas semejantes á dos gusanos de seda dormidos. Su fisonomía era extraordinaria y su aspecto terrible. En fin, para no mentar más prototipos de fealdad literaria, digamos que Hoa-Hiong era de estatura colosal, con el rostro rojo y encendido, largo y corpulento el cuerpo, que tenía la frente como de leopardo y largos brazos como el mono, y que era un héroe preclaro entre la nata y flor de los flamantes sabios y caballeros chinos (2).


Fig. 235. – Vani y Atshi, primeros sabios de Corea que fueron al Japón, por Yosay

Esta continua impresión literaria que exagera la realidad, debió contribuir á la manera desmedida de concebir los personajes del arte. En China, sobre todo, donde las figuras hacen visajes y muecas, tienen las carnes y rostros vivamente coloridos, los cuerpos obesos en su mayoría y desmelenados y greñudos (como los de las porcelanas), es donde se observa mejor el influjo de la literatura: la novela, el drama y el cuento. Hija de una historia casi fabulosa, realista y á la par falta de verdad por lo exagerada; de una poesía primitiva muy colorida, distinguiráse por su excentricidad la pintura china de la obra nacional del Japón. En este país la imaginación de los artistas, más ordenada y regular, más amiga de la verdad, sabe revestir á los seres fantásticos de una gracia hermana de la naturaleza. El Panteón budista impone también á sus pintores y otros artífices algunos dioses barrigudos de aire grotesco, ciertos seres repulsivos, como el ascético Darma, de cuerpo descarnado y barba inculta; pero los héroes legendarios del San-Kué-Tchy no acostumbran al pincel á las expresiones bravías ni á las contorsiones exageradas (3).

Estas figuras, flacas, descarnadas, escuálidas, que representan el arte japonés (Lakans, por ejemplo) y alguna vez el chino; que produjo en su mayor parte sabios, filosófos é innovadores de Corea (fig. 235), representa el tercer tipo iconográfico de los personajes históricos legendarios. Es también el tercer tipo de fealdad á que condujo el realismo de las regiones chinas.

La impresión moral y la impresión estética que de esos tres tipos resultan, conducen muy lejos el juicio en el orden literario, ajeno en sí de este trabajo y sólo observable por relaciones, y prueban en el orden artístico la influencia de la tradición y de la literatura, en los caracteres típicos de los dioses, los filósofos, los grandes ingenios y los héroes. Todo lo que el arte histórico antiguo y moderno produjo está contaminado de exageración y de fealdad por fuerza de realismo, y viene á crear en la historia del arte un pueblo adorador de lo feo y que le mira muchas veces como el ideal de sus más preclaras obras.

(1) Este retrato abunda en los libros budistas chinos.

(2) G. Pauthier: *Chine ancienne. Univers*, y Sau-Kué-Tchy: *Historia de los tres reinos*, traducción de T. Pavie.

(3) A. Jacquemart y E. le Blant.

La estética debe tomar en cuenta este tipo histórico de arte para que pese con su valor en la apreciación que debe hacerse de lo feo físico ó de lo *objetivo* feo, y añadir una nueva nota al pentagrama de los tonos y modificaciones que tiene en la teoría de arte esta cualidad antagonista de la belleza natural. Así como en la historia de los grandes hombres y hasta de los dioses chinos sólo se logra la perfección superlativa cuando se llega á la extrema rudeza y fealdad, á la obesidad moral y física, signo de tranquila felicidad (1), así también en el orden artístico y estético sólo se logra la extrema perfección superior sobrehumana ó heroica, cuando por fuerza de excentricidad y de rudeza se llega á la flemática gordura. Este es el verdadero signo de armonía y de equilibrio entre lo físico y lo moral. En este estado los hombres y los dioses están alegres y son felices, tal vez por plenitud de materialismo ó de insensibilidad. Es la primera vez que el arte buscó sus ideales en lo que más parece alejarle de la espiritual perfección y de la belleza externa, y también la vez primera en la historia de la plástica en que el lápiz y el cincel se esforzaron en hacer valioso lo deforme, lo antipático y lo feo á copia de habilidad. Algunas de esas figuras que el arte japonés produjo siguiendo este camino, son dignas de Alberto Durero y de Lucas Kranach, de Rembrandt y de Callot, y las torturas más grandes del lápiz y el pincel lograron hacerlas sublimes: es que la realidad repulsiva se halla entonces transformada á fuerza de arte y maestría. La predisposición á producir lo feo se hace aún más general en China y en Nippón en la reproducción de figuras semi-desnudas, de operarios ocupados en fatigosas labores (fig. 232) y de artífices mecánicos ú otros tipos más vulgares de que están cuajados los libros y cuadernos de autógrafos y dibujos de los señalados maestros.



Fig. 236. – Espaderos forjando armas, por Hokusai

Abundantísima vena ó fantasía hay en las obras chino-japonesas que constituye el rico caudal de ingenio de esos dos pueblos amarillos. Los chinos por una predisposición natural ó una costumbre literaria daban sello fantástico misterioso y visionario á las cosas más naturales. Basta leer en una novela, *Pi-pa-ki*, la descripción del caballo que montaba un eminente doctor: «un caballo capaz de andar cien millas por día, que atraviesa ríos, trepa montes como si triscara en la llanura, por lo cual se le llama la liebre roja...; es altísimo, remarcable por lo largo, relincha con voz terrible: diríase que va á tender su vuelo á través del espacio y á precipitarse entre las olas como un dragón.» Y de su color y pelaje dice: «es un caballo pintado de todos los colores, desde los más vivos á los más oscuros; desde el color de canela y el moreno rojizo de castaña, hasta el rojo de la azofaifa. En algunas partes de su cuerpo sus cerdas semejan al plumaje de las golondrinas. Diríase que esa variedad de matices formaba como una nube que envolvía su cuerpo. Algunos le llaman dragón volante, cervato rojo, golondrina verde; otros le llaman hijo de la montaña, nube flotante, hijo del dragón, relámpago rojo ó la flor del león.» Se ve que la hipérbole no escasea en ese exagerado fantasear; que los calificativos son altisonantes; que los de color son desatinados, y que el nombre y las descripciones de las más leves cosas se convierten en un cuadro fantástico. Se ve también que estas cabalgaduras tienen algo de las que da la plástica por montura á Laotzeo y otros sabios, y entre otras muchas cosas se ve también que la fantasía del color es en literatura hermana de aquella pintura que en los vasos y porcelanas representa caballos amarillos. Y en el fondo lo que hay allí es un verdadero desorden de fantasía. Cuando impresionado por ese género fantástico se trata de establecer relaciones entre la literatura y la pintura, y se compara un luminoso y colorido

(1) Esta opinión es la de los moralistas y filósofos chinos; véase la traducción del *Li-ki*, memorial de ritos, por M. Gallery, pág. 49, cap. VIII.

vaso del Celeste Imperio, lleno de tonos y cambiantes vivos y subidos, con el fragmento descriptivo novelesco que se quiera, abigarrado y chillón, se halla que igual influencia de color, no verdadero sino convencional, domina en una y otra de las dos obras.

Lo fantástico del arte toma en China sólo el carácter de una exageración, de una desproporción, de un desequilibrio que produce á veces efecto ridículo, como en lo fantástico de los dioses de Lao-Tse. Los inmortales *Taoístas*, el Mefistófeles de Kuei-Sing, son de esos tipos. También son fantásticos y con más buen sentido los dragones, culebras y monstruos producidos de escultura, ó que forman hermosas piezas ú objetos decorativos. Pero fuera de esos aspectos campea la fantasía y escasea lo fantástico. En cambio en el imperio del Nippón, aunque tampoco abunda, pueden señalársele algunas bellas obras con rasgos especiales propios de localidad.



Fig. 237. - Udzumé. - Jarrón para flores (siglo XVII)

Son éstas allí, unas como fríos símbolos y alegorías, otras como representaciones hiperbólicas de conceptos y formas naturales y sólo de vez en cuando toman verdaderos rasgos fantásticos. Símbolos son, por ejemplo, las que tienen el carácter frío convencional de Okomura Massanobu (fig. 222); en ellas la fantasía no vuela, ni tiene rasgos sublimados: es una composición intelectual hecha por obra de reflexión, sin color de imaginación ni pasión de ningún linaje. Otras son como los hermosísimos dibujos de soldados antiguos ó vestidos á la antigua que adquieren carácter heroico por mano de Hokkei, Hokusai y Yosai: son páginas admirables, las más sublimadas sin duda del arte nipponés que no ha superado lápiz ni pincel alguno de más renombre en lo vigorosamente acentuadas, en energía de trazo, grandeza de conjunto, majestad ruda y semibárbara, originalidad de concepto y caudal de fantasía. El muy conocido portaestandarte con su recargado traje y sus pesadas mallas; el señor del siglo XVI á caballo en fogoso corcel, en traje de guerra y armado de arco colosal; Hatessu ahogando á un tigre entre sus rodillas y sus manos, como si fuera un venado; soldados disparando sus arcabuces ó empuñando otras armas; héroes históricos ó legendarios y soberanos y príncipes acometiendo empresas arduas, son otras tantas representaciones grandiosas en que por calor de fantasía lo hiperbólico se convierte en sublime y hasta llega á lo fantástico.

Algunos ejemplos hay, sin embargo, en que la riqueza y fuerza de fantasía, y más que de fantasía activa, de calor y entusiasmo de dibujante que se apasiona por las perfecciones del arte de que dispone, logran casi producir cuadros fantásticos en manos de artistas japoneses. Tal sucede con la representación de la diosa Monjiu por Kuasán (1), que es un dibujo admirable que lleva la imaginación á las trabajadas obras grabadas de Alberto Durero. La divinidad femenina de la literatura es lo más débil de la composición; y á pesar de todo, su plegado abundantísimo es rico y lleno de originalidad; toda la figurita es simpática, y con su inmenso disco, nimbo ó aureola, toma carácter de algo extraordinario. Cabalga en un león adormecido que pasivamente se encoge y piensa como si le embargaran ideas humanas y profundas ó le absorbiera sublime inspiración. Este león es un prodigio de reflexión artística, de estudio del natural lleno de inspiración, de expresión concentrada y sublime y de un dibujo tan admirable y trabajado que á fuerza de realismo llega á lo ideal. Como mecanismo está á la altura de lo mejor que se ha dibu-

---

(1) L. Gonze: *L' art japonais*, tomo I, pág. 54, lámina.

jado por mano de artistas modernos, de los que á fuerza de torturar la forma como Durero en pos del realismo, la transfiguran y convierten en ideal. Como tipo de fantástico japonés, aunque no de tan gran elevación como el indicado, puede señalarse también el aromatizador en bronce que representa un dragón guardián de un vaso sagrado (fig. 223): es una idea bellísima expresada en otra forma artística, selecta y acabada. Novedad, fantasía, magistral dibujo, imitación real del detalle, pero con sublimada grandeza, conjunto lleno de ideas, dominio clásico del fantástico tema, todo está allí, y además un arte magistral de combinar líneas y formas y de ornarlas con detalle dentro de un concepto general que revela la superior pericia del maestro que concibió el trabajo.

No es, empero, lo fantástico cualidad característica que distinga al arte de los dos pueblos amarillos. En cambio la fantasía variada y rica, con cambiantes sin fin, é innumerables matices que colora cada obra, cada tipo, según su inspiración, que les da realce y relieve en todas partes y hace magníficos los asuntos grandes y convierte los sencillos en bellos, llenos de vena y de vida, que de un motivo insignificante é incoloro hace un cuadrito que interesa por una ú otra cualidad, abunda, mana, corre, borbota con inagotable manantial en las páginas sin número de los autores japoneses. ¡Qué fantasía en verdad que no produce más que por fiesta lo sublime, que se enamora á la continua de lo pequeño, que labora siempre ocupado de ello, pero que orna y matiza lo insignificante como si fuera una obra grande! Esa fantasía se ve, se siente en todas las obras, les da vida y color y hasta cierta elegancia que se convierte en belleza ó por lo menos la suple con grande efecto estético. Así en los ramos de flores, en los jarrones calados con corolas y hojarascas, en los apiñados grupos de insectos ó de hojas elegantemente agrupadas que adornan los objetos en lacas (fig. 207) y nezkes, en los paisajes y marinas decorativas, en el sinnúmero de escenas callejeras, en las que parece entrar como condimento lo cómico, y hasta en los fragmentos é impresiones de detalle tomadas del natural se ve siempre una composición real y de fantasía en que campea cierto ideal, que es la fantasía de un autor. Un rasgo pequeño, un solo rasgo sorprendido en un buen dibujo japonés deja ver en toda su plenitud cómo la fantasía de lo pequeño es la que distingue este arte y el ingenio de sus autores, y cómo esa misma fantasía orla y borda los ligeros temas y sencillos motivos con que se encariña. Y lo hace con una variedad sin fin: ejemplo son los grupos pedestres portadores de paraguas, que es un motivo gastado durante siglos y siempre nuevo en el arte japonés (fig. 219), y los grupos de patos caseros ó silvestres, cuya combinación variada de líneas producidas por sus cabezas y cuellos, son un continuo tema de novedad y gracia lineal y de impresión pintoresca (fig. 210).


Fig. 238. – Pasajeros atravesando la nieve, cuadro humorístico por Hokusai

Una cualidad revelan, empero, estos dos últimos ejemplos, y la ofrecen otros muchos que prueban que no es sólo fantasía sino capricho lo que produce los asuntos en especial de tema frívolo ó de objeto decorativo (fig. 237). El capricho, sí, el capricho inconstante, veleidoso, mudable, no basado en ningún concepto racional, pero guiado por un sentimiento estético fino de lo pequeño, por chispazos de ingenio y vena juguetona, es lo que forma la tónica y cualidad saliente de sinnúmero de obras: de casi todas las piezas decorativas de carácter ligero y pintoresco. Está probado que en el arte chino y japonés, y en éste sobre todo, hay más fantasía que fuerza fantástica, más *fantasco* que fantasía y sobre todo más capricho. Sobre el papel pintado y el lienzo ¡con qué vario y rico desorden están trazadas las composiciones! Sin equilibrio de partes, sin enritmia ninguna, sin ordenada composición, casi sin *simmetría*, obedeciendo á un chispazo casuista, á una sola ocurrencia de momento, contra las leyes de todo lo histórico decora-

tivo, ¡con qué simpática é insinuante maestría están dispuestas las composiciones! Las líneas, los grupos pintorescos, las manchas de efecto ó de color y los motivos secundarios y principales, todo está trazado, distribuído, echado con aparente desorden y en un sostenido arranque de inspiración, que más parece de veleidad. Toda una composición arrimada sólo á un lado, ornando un margen, llenando un hueco, un canto, y en el resto un fondo liso ó salpicado de algún ser pequeño ó de varios, de estrellitas ó insignificantes cosas; otras, partidas monótonamente por mitad de arriba abajo horizontal ó diagonalmente y el resto ocupado por estrellitas ó puntos; ó una línea de pájaros sobre una verde rama, ó una vistosa corona circular ó semicircular de caprichoso ornato, son modos de disponer cuadros que no se basan en ninguna clásica ley de composición, y que en manos de los chinos y japoneses no tienen más que la de un instintivo capricho que anima un sentimiento estético. A veces un inmenso y enroscado pez ó una colosal pava, vulgar como forma natural, bella por el arte y el color con que está representada, colgada de la rama de un árbol, forma todo el tema de un cuadro, y es brillante, de una importante composición, en que el juego del chispeante color da grata expansión á la vista.

En jarrones portaflores, aromatizadores sin fin, en las delicadas porcelanas, en los pequeños, hermosos y frágiles objetos que los franceses llaman *bibelot* ¡cuánto precioso capricho, cuánto ameno juguete no produce aquel arte! Lindos jarritos quebrados, con un boquete por el que asoma un cangrejo; jarritos trabajados á imitación de cestero en cuyo borde ó asa se pavonea una rana (fig. 206); botellas en forma de calabaza en madera ornada de ramas y hojas talladas de la misma materia; estos y otros muchos que podrían citarse son obra, no de fantasía, sino de elevado capricho. Y en los perfumadores ¡cuánta variedad de ejemplares y de modelos con representaciones distintas; de aves de gran tamaño, caseras y de monte, animales domésticos, peces, conchas y mariscos, cabalgaduras cargadas con un anciano, copas para incienso, á veces monumentales, terminadas por una bizarra fiera ó un raro trasgo, culebras, serpientes, etc., de que el arte embelleció la forma para hacer vario y caprichoso el objeto industrial con conceptos que le son extraños ó bien distintos de la forma simple y necesaria del útil religioso y civil! Entre los vasos basta ver el llamado *Udzumé*, portaflores de barro esmaltado por Haghi, obra del siglo XVII, de la colección de L. Gonze (fig. 237), para formarse idea de la manera sencilla con que la fantasía, ó mejor el capricho, juguetea en el Japón con las ideas sencillas para crear lindos objetos decorativos. Una cara mofletuda y sonriente, perspicaz, irónica y caricaturesca, rodeada de paños echados con desenfado, pero sin intención imitativa, en derredor de un cilindro que representa el cuerpo, realzado todo por el esmalte: he aquí lo que constituye el asunto de ese florero que tanto interés despierta en los que le ven y hasta en su propio dueño. Pero ese esbozo está lleno de vida, chispa, novedad, gracia, *humor* y de una fineza de impresión que agradan aun con su frívolo significado.

En este y otros objetos parece que sea el ingenio y la mano de una mujer los que hayan concebido y trabajado la obra. Parece que manos y fantasías parecidas á las que componen artificiosos tocados y objetos de adorno llenos de gracia, en cuyo arreglo y trabajo artístico entra menos la reflexión y el estudio que la fantasía, que son á veces contrarios á toda idea de utilidad, que sólo guía á veces la veleidad ó el capricho y cierto arte innato, no aprendido, de embellecer, haya concebido y moldeado muchísimos objetos que son los más bellos y nuevos, los más caprichosos del arte chino-japonés. Y lo que en realidad se ve es que hay en ellos el sentimiento y gusto, el artístico capricho de dos pueblos amarillos: esos varios rasgos típicos que se llaman etnográficos.

La cualidad final de originalísimo y local sello que tras una observación atenta ó una impresión luminosa atrae y cautiva en muchísimas obras, es esa cualidad simpática que llamamos *humor* y que tiene de seria y de graciosa, de inocente é ingenua y de intencionada, que rompe la gravedad con un detalle ó toma aire severo después de un acceso de locuacidad; ese *esprit de saillie*, como le definía cierto filósofo alemán por boca de uno de sus traductores. Ese humor que parece á veces una ironía tenue é intenciona-

da es la cualidad que sobresale y casi origina el aliciente de muchísimas composiciones. El genio humorístico es un género común en las pinturas decorativas y tiene siempre una intención picante y á la vez cómica, ingenua, pintorescamente intencionada y de vez en cuando un tinte de melancolía y un lado risible. ¿Qué más que cuadro humorístico es la franja de papel donde se representa una numerosa tropa de viajeros del Fugiyama á pie á través de la nieve? (fig. 238). Cargados de sendos equipajes, rendidos, molidos y maltrechos, hombres y caballerías, parecen tomar, empero, como cosa de entretenimiento el comtemplar amontonadas pellas de nieve y la densa lluvia de blancas motitas que clarea en el espacio. El pensamiento es de lo más pintoresco y humorístico, si no de lo más original que produjo el arte japonés en este género popular.

Estos pensamientos abundan por de más en libros de novelas, cuentos y otros, salidos siempre á luz con el comentario de muchísimos dibujos de manos de artistas japoneses. Todas las carreras de figuras extrañamente vertidas, todas las sartas de figuras empujándose ó arrastrándose unas á otras; las cadenas de hombres ó chiquillos corriendo, culebreando y como entregándose á juegos chocarreros; las sartas ó collares de conejos, ratones y otros animalejos formando cenefas ornamentales en el borde de un libro, en el centro de un objeto, en el plano de las piezas decorativas. Hay un signo humorístico en la rana sentada en el asa de un jarro, en el cangrejo atisbando por el boquete de otro florero, ó en el incensario en forma de pato que grazna á la proximidad de un ser que le azora. Rasgos humorísticos hay en un dibujo de la *Mangua* de Hokusai, en que un héroe se desespera y deshace en deliquios amorosos por una fea y ridícula visión, bruja desgreñada que tiene cuerpo de gusano de seda y que con pasión le espera volando; en un grupo de bustos de arqueros puestos en fila con completo paralelismo de arcos tendidos, flechas apuntando, manos y brazos que disparan saetas y que parecen tiesos venablos y en las cabezas colocadas unas tras otras con ridícula actitud y expresión; en grupos de chinos y japoneses sentados en corro, todos con igual posición, ademán é invariable fisonomía, que sonríe haciendo una mueca, y para variar de sentido, en el gato que se finge dormido para devorar á unos confiados ratones.

El remedo ó imitación de acciones humanas por animales, que convertía en una especie de fábulas ó apólogos los pensamientos humorísticos de un sinnúmero de dibujantes, produjo un semillero de piezas decorativas dibujadas, coloridas y pintadas, dignas del humor germánico ó inglés más acentuado aplicado á esta clase de asuntos. En la sola colección de Dolmetsch (1) ¡cuántas láminas japonesas pueden mentarse! El escarabajo ó langosta pescadora que subido á un árbol echa el anzuelo á una rana y arrastra con ella un cangrejo prendido á su cuerpo; la langosta equilibrista que suspende en alto con sus largas antenas á varios insectos que en ellas hacen cabriolas; un grupo de grullas y zancudos que culebreando juegan, riñen, se solazan y persiguen en el aire; otro grupo de dos cigüeñas que graznan y se alborotan desde lo alto de un árbol porque ven salir el sol redondo y colorado como una amapola á sus pies. Humor hay en la bulliciosa tropa de ranas, tortugas, moscas y otros bichos que dan un concierto al aire libre sobre la verde hierba; en los escarabajos que pescan langostas, mientras que un moscardón vierte al agua parte de lo pescado y un cangrejo celebra la proeza haciendo cabriolas; en escenas en que otros coleópteros se entregan á ejercicios acrobáticos fuertes é inverosímiles y á habilidades de equilibristas, ó en fin en el papel en que un moscardón y dos tejedores disparan flechas á una araña, abroquelada en la red que anchamente les tiene tendida. Los gatos bandurristas y cantores (fig. 239), los gatos cómicos, el duelo de los sapos, son otros tantos temas, entre mil, que ponen el *humor* japonés en la línea del de Grandville. La materia cunde para observaciones prolijas. Lo que debe decirse, por conclusión, es que el *humor* de los pueblos amarillos es un injerto de las cualidades de aquella raza é inherente á su modo de ser y á sus acciones. La mezcla de locuacidad y de continencia, de alegría y de severidad, de expan-

(1) Dolmetsch. – Ornato.

sión y de concentración, de empuje y de moderación, de frialdad y de apasionamiento, de improvisación y de reflexión madura, de satisfacción tranquila y bonachona y de melancolía y ensimismamiento que poseen aquellos naturales como perenne contradicción de carácter, es predisposición nativa á la producción del *humor*. Y cuando se ve danzando en la vía pública, como seres ridículos, á sus vulgares sacerdotes y santones convirtiendo sus figuras y sus prácticas en objeto risible y grotesco de pasatiempo y burla, se adquiere el convencimiento de que sin muchos rasgos humorísticos marcados fuera hasta en sus obras más serias planta sin vida, flor sin color, obra manca de uno de sus capitales caracteres, el arte de aquella originalísima sociedad.


Fig. 239. – Bandurristas y cantores, por Kuniyoshi (1830)

Las cualidades características de realismo que llega á veces á la fealdad, de fantasía que moldea é informa cien veces el capricho, de sello humorístico que da color ó sabor á muchas obras, se hallan en el inagotable caudal de obras plásticas, gráficas y decorativas. En ciertos objetos no se distingue apenas alguno de los caracteres; en varios se distinguen unos más que otros; en muchos sobresalen unos á otros; en gran número determinada ó determinadas cualidades dan la tónica: nunca todos los caracteres aparecen juntos y con igual importancia. Y aunque no todas forman grupo, todas suelen entrar más ó menos, y en especial dos de ellas, siendo algunas obras como un ramo formado con determinadas plantas ó flores distribuídas según su relativa importancia. Abunda el realismo en China y Japón en casi todos los trabajos como cualidad peculiar; la fealdad convencional en China como cualidad selecta, que ponen muy de bulto los jarrones, barros y porcelanas, con sus repugnantes y grotescos tipos; la fantasía en los dos países, sobre todo en pinturas, en esmaltes, armas y trabajos metálicos y de marfil; el capricho, particularmente en Nippón, en obras cerámicas, lacas, y en China en obras de cristal; unidos fantasía y capricho en cincelados y grabados, incrustaciones, escultura en pequeño, dibujos y estampas, y las piezas y composiciones humorísticas en estas dos últimas clases de obras y en las esculturas y pinturas decorativas. Estas y otras tienen individualmente ó juntas, unidas y separadas, los caracteres típicos del arte chino-japonés, y dan solas ó reunidas síntesis imaginativas y racionales de los rasgos artísticos por que conocemos y señalamos aquellos estimados productos.

La escultura china y japonesa participa de todas y se distingue también por ellas. En los dioses y los santones son el realismo y la fealdad los que sobresalen; en los héroes y hombres ejemplares es la fantasía la que lleva preferencia; en los objetos civiles, decorativos y populares son novedad y capricho, fantasía y realismo, y de vez en cuando algún arranque ó rasgo humorístico como de aparente buen humor. Cuando los objetos son pequeños ó relieves y tallas, barájanse y entran en juego todas las cualidades con mira de producir sorpresa, excitar la fibra irónica y la íntima y espontánea sonrisa.

En China y en el Japón la aparición de la escultura coincide con la del budismo: artífices indios la llevaron con su imaginería á la China; artífices chinos y de Corea y quizás indios la llevaron al Imperio del Sol naciente: allí en el siglo III ó IV, aquí en el VI, VII y VIII, con la más hábil fundición. La piedra se empleó algo en el Celeste Imperio, nada ó casi nada en el imperio vecino; el mármol debió ser de rarísimo uso si se le llegó á emplear. Cuando la época de los Ming labrábase la piedra en China. La madera debió ser de frecuentísimo empleo hasta para figuras colosales y sobre todo para prolijos relieves. Cuando la capital del Japón era la residencia regia de Nara en el siglo VIII, dícese que se trabajaba un coloso en madera de Shiotoku y se fundía otra más formidable estatua de Buda, gigantesca como las de Egipto, que hoy restaurada queda sentada en su inmenso lecho de loto para asombro de los viajeros y de las generaciones futuras. Coetáneamente se fundían y esculpían otros colosos, como el que se admira en

Kamakura, y antes en el siglo VII se labraba el Buda de Koliku, tal vez con la cooperación de extranjeros. Y no hablemos de lo que se hizo después, que se señalará en breve. Lo que puede mencionarse notable de verdadera y magistral plástica, de obra de perito fundidor, escultor y tallista, que tenga carácter monumental en el transcurso de diez á doce siglos, no pasa de tres docenas de obras, con todo y forzar mucho la historia. ¡Tres docenas de obras! ¿Qué son para formar capítulo junto á la escultura india, asiria y egipcia?.... Aun suponiendo que hubo y hay mucho más, no examinado todavía, que merezca pasar á la historia, se ve que no fué la plástica más que una ocupación temporal de períodos determinados, en que príncipes artistas ó soberanos orgullosos se vanagloriaban ú honraron con ella.

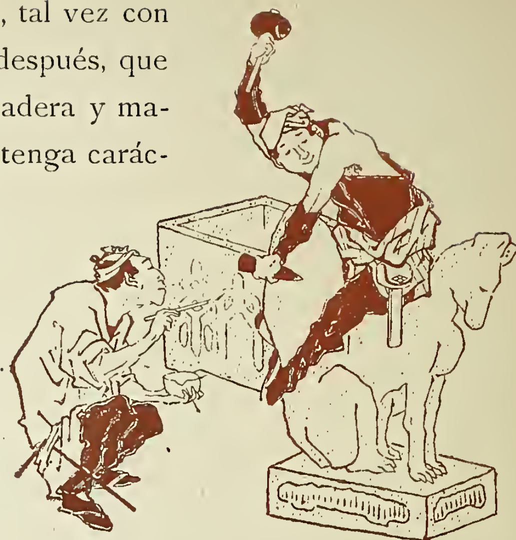


Fig. 240. – Escultor y dibujante japoneses, por Hokusai

Se ve que los pueblos chino y japonés no fueron nunca escultores por condiciones naturales, como otros pueblos antiguos, ó como el imperio asirio por el constante aguijón de sus monarcas. Se ve que no fué la escultura, la verdadera escultura independiente, como la pintura ó el arte industrial, una profesión practicada con vocación y esplendidez. Y se explica fácilmente sabiendo que la China y el Japón no cultivaban el retrato de gran tamaño ni la estatuaria conmemorativa, ni consagraban monumentos á la grandeza, ni á hacer común memoria de héroes y sabios ó á perpetuar la de los que vivían, como fué costumbre en otros pueblos, ni tenían leyendas épicas ó grandes poemas que grabar, ni una epopeya militar ó heroica que diera campo á producir estatuaria ó relieve. El espíritu razonador y filosófico de las creencias no tiene allí tampoco nada de escultural, y los monstruos, trasgos y brujos son, como los lagartos y las culebras, propios de la pintura ó de pintoresca decoración. Faltan severidad y grandeza á lo histórico y legendario para ser tallado en piedra ó fundido en bronce, y también falta á lo histórico carácter heroico y humano. Por eso no hubo escultura. Las construcciones por otra parte la toman como objeto de lujo ó redundante, cual anteriormente se dijo, y no hubo por lo tanto motivo para que se constituyera un gran arte, monumental de suyo, compañero de la arquitectura.

No quiere esto decir que carecieran los dos pueblos de escultores, ni que no se fundieran ó tallaran con originalidad y arte piezas de carácter escultórico. Un dibujo característico de Hokusai que representa á dos de esos artífices, uno desbastando las formas de un cuadrúpedo, otro dando color ó dibujando los planos de un cubo, que tal vez constituye su pedestal (fig. 240), prueba gráficamente que la profesión de escultor fué una profesión ejercida en el territorio de Nippón. Esta, como va dicho, debía dar alguna ocupación para la imaginería de los edificios budistas y taoístas, y sobre todo labor constante para la escultura de animales, plantas, jarrones, aromatizadores y otros objetos con figuras. El realista pato mentado, los magníficos dragones reproducidos que constituyen otro perfumador, el *Udzumé*, jarrón para flores, el jarrón con un bien imitado cangrejo ó con una rana no menos bien imitada (figs. 231, 223, 237 y 206), el precioso vaso calado con flores y hojas admirablemente moldeadas en barro (fig. 241), varias aves de diferentes formas, convertidas en útiles ornamentales, son, entre muchísimos ejemplos, otras de las piezas de coleccionista que denotan la habilidad y gracia escultural decorativa de



Fig. 241. – Perfumador calado de tierra blanca, por Bizen

antiguos y modernos japoneses. Y como escultura propia no pueden dejarse en olvido el majestuoso Buda de bronce, que es obra magistral, y el retrato de un Tshiajin, cuya verdad y perfecciones ya encomiamos al principio de este capítulo (figs. 221 y 208). Con éstas puede mentarse el grupo de tortugas por Seimin (fig. 242), que son otro hábil trabajo de artificio y fidelidad realista, visto sin cesar del natural al pie del público novelero y en manos de todos sus domesticadores en las calles de Kioto y Yedo.



Fig. 242. - Grupo de tortugas, escultura de Seimin, pertenecientes á Bing

La facilidad técnica de esas figuras es mucha, el moldeado y modelado admirable, así en las partes desnudas como en los ropajes, así en la masa general como en el detalle, así en la pieza improvisada con suavidad carnosa como en el trabajo minucioso, apurado, cual una miniatura, y en cualquier género de representación. La copia siempre es fiel, realista, hábil, magistral, intencionada, verdadera hasta impresionar á la vista y al tacto; las concepciones tienen grandeza hasta en el detalle, y en Buda, majestad sublime por rasgos, la masa es admirable y el dibujo de gran perfección: lleno de primores, de capricho y chispa, de fresca fantasía y de vena nueva están de vez en cuando los pequeños pensamientos; pero la escultura no tiene generalmente vuelo, las ideas no son plásticas y la estatuaria no fué de común más que imaginería y decoración. Hubo alguna escultura tal y pudo haber mucha, pues no faltaban tallistas y más ó menos notables escultores. Las obras existentes son un comentario claro de las tendencias comúnmente ornamentales de los trabajos en metal, en barro y en madera.

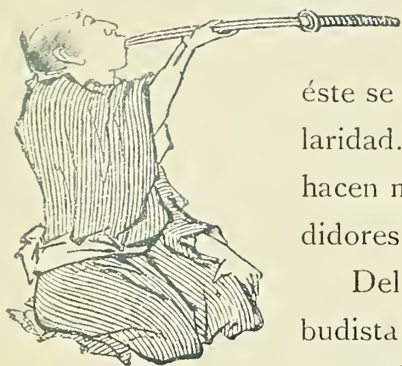
La pequeña escultura de nezkes y objetos decorativos, las cajas y estuches, no deben ser juzgados como verdadera plástica, sino como una ornamentación aplicada con más ó menos arte á objetos de secundario valor artístico. Moscardones y mariposas, aves y animales caseros y de corral, campestres ó volátiles, pescados y moluscos imitados con feliz habilidad, figuritas cómicas y naturales (fig. 243), copiadas con realismo tal, que no tiene superior, trabajadas con una paciencia sin par, son objetos pertenecientes al arte decorativo, juguetes primorosos que pertenecen á una industria, no al puro y elevado arte escultural. Y no debe involucrarse en ésta los feos mascarones y caretas que algunos autores califican de obras genuinamente plásticas. A ese paso bajaría mucho el concepto que debe formarse y se ha formado hasta hoy del arte del escultor. Todos los vasos, todos los objetos con imaginería de relieve debieran entonces llevarse á esta rama del arte, que descendería de su prestigio y se convertiría en una vulgar industria productora de muñecos. Entre los chinos, sobre todo, que carecen mucho tiempo ha (como ya se reconoce) de condiciones de verdaderos escultores, fuera una baja y vulgar industria. Algo parecido puede decirse de los japoneses, que son decoradores y no escultores.

En la historia de éstos hay, empero, algunas notas interesantes de obras plásticas de importancia. Entre el siglo VI y el VII hay la introducción de la estatuaria y fundición de colosos y grandes figuras por budistas de distintas procedencias: cada nueva estatua ejecutada significa la llegada de un grupo de budistas indios ó vecinos portadores de algún adelanto ó realizadores de tal ó cual propaganda. ¿Será tal vez que cada gran estatua de entonces era obra de una incursión extranjera? ¿Y que tales extranjeros eran llamados al Imperio Celeste ó al de Nippón para contribuir á llevar á cabo una obra señalada? El siglo VII y el VIII se distinguen por sus colosales figuras de



Fig. 243. - Figurita en marfil ó nezkes

Buda: el de Kotuku y el de Nara son los más mentados; éste de bronce con gran liga de oro y tal vez dorado, existe aún con restauraciones: su cabeza es del siglo XVII. Tiene sentado 26 metros de alto, y con el nimbo 30 y una majestad que asombra. Pesa 450.000 kilogramos, y el círculo de lotos en que está colocado, con sus 56 pétalos, es por su tamaño un zócalo para una pagoda (1). Viendo el Buda admirable del siglo XVIII de la colección Cernuschi, se tiene un boceto importante de aquel sublime Buda. Ante el de Nara queda el ánimo anonadado por tanta majestad severa y serena grandeza: la impresión imponente de la doctrina representada por el sabio filósofo se viene á una al contemplarle, sobre el espíritu que admira, con todo el peso de su tamaño y su severidad, y le deja aplastado, concentrado y meditabundo, sin ánimo de pronunciar palabra. Junto á éste se mienta el Buda de Kamakura, que tiene más visitantes y no menos popularidad. Y unos y otros son colosos que recuerdan las grandes épocas del arte; que hacen más admirable el de Egipto, y en los cuales pudieron laborar artífices y fundidores importantes de los budistas de India.


Fig. 244. – Prestidigitador callejero introduciendo un sable por la boca, por Hokusai

Del siglo VIII al IX son los Guardianes Celestes por Kobo-Daishi, misionero budista infatigable, que así hacía propaganda religiosa como producía obras plásticas en Kioto, y los diez y nueve principales dioses del budismo rodeando la figura de Sakia-Muni. Tal vez aquí existe aún la influencia extranjera. Del siglo IX son los monumentos funerarios de Koyasa, junto á Osaka, y de la misma época el príncipe Guaiyoú esculpiendo un grandioso vaso ó jarrón de madera para su jardín: este tema le representó Yosai entre sus héroes y personajes ilustres. Algunos colectores europeos tienen vasos decorativos de aquella época, cuyas esculturas son modelo de fantasía y de grandioso modelado. Así termina el siglo IX. La época de Yoritomo que le sucede, tras un lapso de unos dos siglos, parece haber sido fecunda en obras esculturadas como lo fué en otras cosas. La grandiosa campana de bronce de seis metros con notables relieves que existe en Kioto y otra campana que pesa treinta mil kilogramos son sus importantes trabajos; también lo son la estatua más completa y superior en labor á la del Buda de Nara, que representa la diosa Kuanón, y un sinnúmero de objetos y vasos preciosos y monumentales que se conservan en Nara. Ultimamente el Daibuts de Kamakura parece ser la pieza capital en bronce, gigantesca estatua admirablemente fundida, completa en todas sus partes y rodeada de ufana vegetación parásita, tan tupida como pintoresca, que le sirve de esplendoroso adorno y dosel. Todas estas grandes estatuas fueron trabajadas por piezas y unidas y soldadas después con armazones, que revelan otro arte admirable y una ciencia anterior adivinadora del resultado que por atinados cálculos ó prácticas debía obtenerse.

Hasta el siglo XVII no vuelve á recordarse obra alguna que tenga importancia artística. Más de cuatro siglos, se dice, constituyeron un período de decadencia en que la escultura perdió su importancia, ó mejor quizás sus patronos. La pintura subía, empero, entonces ¡cosa rara! mientras su hermana descendía á la mayor postración y á la decadencia mayor. Fuera increíble que si la escultura japonesa hubiese sido un arte con vida nacional, con raíces nacionales, y no una planta palaciega temporalmente descuidada, perdiera su valor cuando ascendía el arte en diferentes objetos y por medios brillantísimos.

Un gran nombre de escultor inaugura el siglo XVIII. Zingoro, tan famoso arquitecto como escultor, que erigía templos y los tapizaba de fina y rica talla, de variada y profusa imaginería, es esa figura distinguida que tiene de los grandes maestros del Renacimiento europeo en lo complejo y fecundo de su espíritu y lo vario de sus aptitudes. Cítase como su obra maestra el bello templo de Nikko, que es un modelo de construcción y un primor de labor grabada en el dúctil y blanco pino que el tiempo doró después. Fué únicamente tallista, á solas carpintero, pero carpintero y tallista de una habilidad ejemplar y de

(1) La cabeza, seis metros; un ojo, un metro; un dedo, dos metros. En la liga entraron doscientos ó trescientos kilogramos de oro; tiene novecientos sesenta y seis bucles. Para fundir esta estatua se emplearon tres mil toneladas de combustible.

una fecundidad envidiable. Puertas, pilares, columnas, paredes, techos, artesonados dorados, todo está en el templo de Nikko cubierto de una apretada ornamentación de pájaros, flores, hojas, frutas, motivos decorativos en todos los relieves, que corren á trechos como guirnaldas de bulto imitativas de la flora indígena y decoran el edificio á guisa de ornamentación natural. Las guirnaldas viciosas desprendidas de la masa monumental son una habilidad y un atrevimiento que debe producir pintoresco efecto. Y realzados por la suave policromía son aquellos relieves y tallas de un efecto más vivo y más artístico. De las grandiosas franjas de Nikko que dieron á su autor fama de perito, menciónase una con un friso de dioses en procesión, otra de plantas finas y grasas de concepción realista, y un tercer friso de dibujo de varia ornamentación que tiene de notable la escogida. En los techos se cobijan monstruos y fantasmas de caprichoso concepto, que se adhieren, cuelgan, agazapan á los armazones que componen la techumbre. Era un admirable tallista y notable decorador. Sus franjas de alto relieve del castillo de Nagoya y sus techos esculpidos del templo de Tshiuan en Kioto han pasado á la posteridad con su fama de obras maestras, y el famoso gato dormido, prisionero tras una reservada verja á la entrada del templo de Nikko, es tal vez su obra maestra de imitación. El siglo XVII produjo muchos de los objetos decorativos que ya reprodujimos, y algunos como los muchos grupos de dragones y monstruos, y otros como el famoso tigre en madera dorada de Sara Bernhardt, como el vaso perfumador sostenido por dos quimeras propiedad del conde Camondo, y un sinnúmero de pescados y animales cuya grandiosidad de trabajo y habilidad técnica tienen una simplicidad grandiosa propia del arte magistral de los pueblos adelantados. El siglo XVIII le sigue con adelanto en el mismo camino, dejándonos un sinnúmero de grupos de tortugas como las de Seimin, dragones como los de Tun y figuras realistas como el retrato de un *Tshiajin*, ó insaciable bebedor de te, que espera, severo é impávido, modo de cumplir con serenidad incansable su cometido. Es por esto, se dice, una autoridad que mereció un retrato (1).

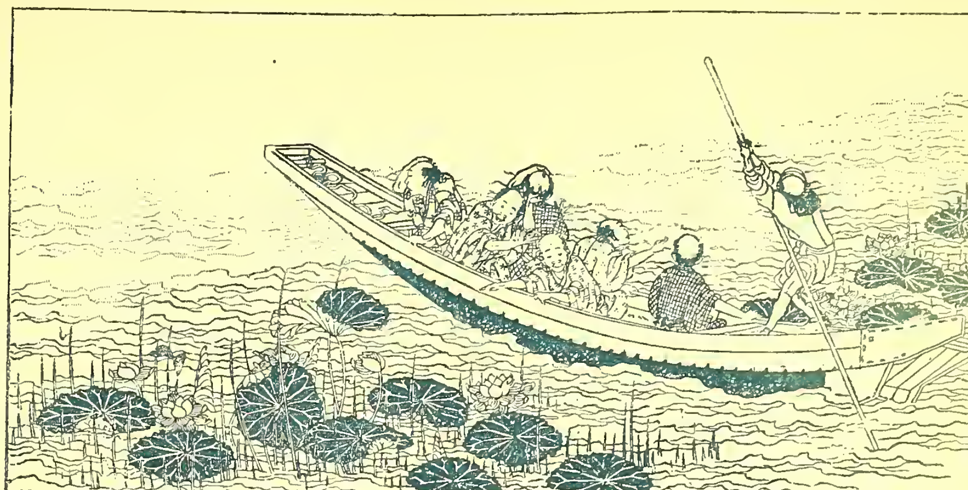


Fig. 245. – Un paseo entre las algas, por Hokusai

Tiene la pintura en China y en Japón más importancia por su extensión que la escultura. Todo está allí pintado ó por lo menos colorido. No hay casi objeto suntuario que no tenga el atractivo del color, y como obra de dibujante y de pintor es de importancia extraordinaria, casi excepcional entre los pueblos antiguos. En el Nippón es el arte propiamente japonés y el arte esencialmente nacional. Y la perfección de trabajo que la acompaña tiene fama proverbial. Como arte independiente abarca todos los géneros, desde el religioso y el histórico más elevado (figs. 209 y 235) hasta el más vulgar de costumbres (fig. 244), y desde



Fig. 246. – Grupo de flores decorativas, por Hohitzú

(1) Esta figurita preciosa sólo tiene treinta centímetros. Sus pupilas están trabajadas en laca. Debió tener un abanico en la mano derecha. El nombre que se le da es hipotético.

la fantasía (fig. 222) y el apólogo (fig. 239) hasta la marina decorativa (fig. 245) y los grupos de ornamentales flores (fig. 246). A este arte vienen supeditados muchos otros y casi todos los decorativos que tienen por elemento indispensable el buen dibujo y el color. El cúmulo de dibujos, composiciones, pinturas, *kakemonos*, en que el color y el diseño toman parte, es tan crecido que casi abarca todos los objetos decorativos que en la China y el Japón se produjeron. Como géneros cultivados en China y Japón por la pintura y el dibujo, y con aplicación decorativa las más veces, en especial en el Celeste Imperio, donde ocupan el cuerpo de sus hinchados vasos, podemos apuntar todos los que el arte moderno cultiva en Europa, especialmente hace tres siglos, y de modo particular en el siglo pasado y el actual: el género religioso y los temas filosóficos; el histórico y el legendario; los asuntos de fantasía, la fábula y el apólogo; las figuras y grupos de costumbres civiles y militares, populares, callejeros y aristocráticos; el paisaje y la marina decorativos en cuadros y en fragmentos; el dibujo y pintura de animales de toda clase, ora separados, ora formando *bodegones;* las flores con aplicaciones varias y un vivero de conceptos, ya ornamentales, ya ilustradores, que tienen de todos los géneros y que son derroche de impresiones y de ideas exiguas, prodigio de habilidad magistral, primor y encanto al mismo tiempo, obra de geniales rasgos humorísticos de señalados artistas.

Las composiciones religiosas abundan en vasos chinos de los llamados de la familia verde. Las representaciones foístas y taoístas les dan carácter particular con sus dragones misteriosos, sus dioses, raros en este último culto, sus evocaciones misteriosas y sus ceremonias rodeadas de magias y sortilegios ú otras prácticas, fórmulas ó ritos, como se ve en nuestro dibujo (fig. 225). Las distribuciones de esas escenas están hechas con arte y como por registros en la panza y cuello de los monumentales vasos. En el Nippón estas composiciones son menos comunes y los dioses se presentan en obras de pintura rodeados de paisajes (fig. 224) y cuadros de costumbres. Los asuntos filosóficos abundan en todas partes: en el Japón son más simpáticos, simbólicos y vagos, sublimes por casos, y dibujados con arte, buen gusto y maestría.

Las figuras y cuadros históricos que representan personajes chinos (fig. 209), de Corea (fig. 235) y del Imperio del Sol naciente, abundan entre los trabajos artísticos de éste y escasean en los de dibujo y pintura chinos. Pueden mencionarse colecciones enteras de príncipes, de sabios, de innovadores, de filósofos, de introductores de mejoras y novedades, dibujadas hábilmente por manos de los principales maestros (véanse las muchas citas hechas anteriormente) en sendos volúmenes y pergaminos. Los que nos quedan bastan por lo magistrales para dar idea de la abundancia y maestría con que se practicó este género de pintura, y de las predisposiciones y afición de aquel país por rehacer los anales de su historia por medio de la historia gráfica hecha de mano maestra. Las figuras legendarias caben entre las históricas, toda vez que los personajes y civilizadores del Japón tienen todos influencia legendaria y mucho de hipotética historia. A unos y otros puede admirárseles en las obras de pintura por la manera grandiosa ó semiheroica con que están tratados y por el épico vuelo que por obra del arte toma en ellas la imaginación: no son grandes de suyo, pero les dieron grandeza los pintores.

Creó la fantasía también sus asuntos, algunos de los cuales son de sublimado tema; otros más sencillos y agraciados, otros por entero humorísticos (fig. 238), y otros, en fin, vaporosos y diáfanos. De los humorísticos hablamos largamente en separados párrafos: la fantasía japonesa está en ellos en su verdadero y natural elemento: juega con los sentimientos sencillos, las formas grotescas y ridículas y con las ideas cómicas con aquella vena indígena fresca é inagotable. En cuanto á los sublimes, que son escasos, citamos ya el ejemplo más notable publicado, el de la diosa Monjiu por Kuasán; de los graciosos y semicómicos, la lucha y pugilato de Hokusai; de los sencillos y agraciados, los cómicos japoneses del siglo XVIII (fig. 218), entre otros muchos que no reproducimos, como un sin fin de temas cuyos personajes semiideales son grupos de inocentes pajarillos; de los ideales, los que formando guirnaldas y ramos con aves

y mariposas y componen elegantes temas decorativos, de vez en cuando vaporosos (fig. 227) y hasta diáfanos con el concurso del color. La fantasía libre, dueña de sí en estas y otras obras de China y del Japón, campea en ellas á sus anchas y juega y retoza sobre la superficie del cristal, del barro, del lienzo ó del papel.

La fábula y el apólogo, que forman como parte del género anterior, pero que suelen tomar por tema seres irracionales, que ejercen actos humanos y recuerdan los sentimientos y las pasiones del hombre, tiene también una representación importante en los géneros de arte japonés. Algún ejemplo va ya citado (fig. 239) que á una destreza no común de dibujante, une un conocimiento de la forma animal representada y de la humanización de las expresiones y de las pasiones de esos domésticos felinos, digna de la que gastaba constantemente Granville y de la que con más grandeza dejó Kaulbach en la ilustración sin par de un admirable libro conocido por *El zorro*. Y otros muchos pudieran citarse que, si no tan magistrales, son tan expresivos y por igual interesantes.



Fig. 247. – Jóvenes japonesas sorprendidas por la lluvia

Las costumbres militares y civiles, de oficios ó callejeras, han dado, como se dijo, al lápiz y al pincel motivo durante siglos para trazar un sin fin de cuadros que forman un lado característico y una nota saliente del arte japonés. Los soldados antiguos que ya juzgamos al tratar de lo fantástico (página 239) merecen lugar aparte, pues tienen carácter histórico, semiheroico ó legendario. Y á ellos pueden unirse algunos *bravos*, como el *Sho-ki* de Hokusai (fig. 209), que á una destreza correcta de trazo une una rotundidad clásica en su grandiosa apostura y en sus manos y otros detalles magistrales y primorosos. Los soldados disparando arcos, cargando arcabuces y fusiles, según la época histórica, y empuñando y blandiendo largas lanzas y espadas, tienen energía tal de actitud y movimiento, que puede juzgarse insuperable (fig. 228). Son fuertes, denodados y atrevidos.

Lo demás en asuntos de *género* son cuadros civiles de oficios y costumbres domésticas y populares. El forjador de espadas (fig. 236) y los escultores desbastando un cuadrúpedo y trazando y coloriendo esbozos de un pedestal para ser luego esculpidos, son, con sus expresivas figuras, dos escenas naturales llenas de vida y verdad, de energía y movimiento, que entretienen á la par por su diseño seguro y el realismo de su impresión, como por los objetos varios de que se las ve rodeadas. Y en las figuras mil de equilibristas, saltimbanquis, prestidigitadores callejeros, músicos, danzarines, fumadores, paseantes bajo agrupados paraguas, que siglos tras siglos ha ido amontonando la vena semifrívola, semiseria, pero siempre inagotable, de cien dibujantes de punta fina, y más fina y punzante, cómica y cáustica chispa, son á cual más original, verdadera, natural y típica. Bosquejos á cuatro líneas, incompletos muchos, tienen una seguridad de trazo, una fuerza de sello característico y pintoresco y una intención viviente tal, que son como una adivinación de todas las cualidades que produce el mundo real y atesora el gran dibujo. Trazados en mayor tamaño en lienzo ó papel y con el aliciente del color, grabados en cristal ó embutidos en madera, dan cuadros completos de costumbres de incitante observación. Nótase, empero, que las que fueron trazadas en los siglos XVII y XVIII, son menos atrevidas y sueltas, menos pintorescas y movidas y tal vez menos variadas, pero mucho más correctas, acabadas y elegantes, como de un arte distinguido que se preciara de aristocrático. Las obras posteriores son más fáciles, más fluidas y rápidas, son pieza

de impresionista, que es afición de época; las de aquellos siglos, más correctas, cuidadas, atildadas en el diseño, el plegado grandioso y bien trazado y en las fisonomías y accesorios: los paños están ornados con riqueza y buen gusto, y el detalle y conjunto son primores de dibujantes correctos y maestros. El señor antiguo ó daimio, las jóvenes japonesas sorprendidas por la lluvia (fig. 247) y el heredero de un noble de paseo (fig. 230) son ejemplares dignos de estudio por lo grandioso de sus impresiones.



Fig. 248. – Estudio de bambúes por Josetsu

Forma el paisaje otro de los géneros artísticos que cultivaron en gran abundancia la China y el Japón, así para la decoración de biombos y kakemonos como para la ilustración de libros y la apuntación de viñetas. Comprende el paisaje terreno y la marina, uno y otra de carácter decorativo. Generalmente el paisaje forma solo como el fondo de las composiciones, siendo muchas las figuras y seres vivos que los pueblan (figs. 224 y 245), y que parecen constituir como el asunto del cuadro. Romerías, paseos á través del campo ó del agua, viajes, fiestas, sorpresas de la lluvia, de la nieve (fig. 238) ó de la tempestad, salidas del sol ó de la luna, son, entre otros, temas predilectos del dibujo y la pintura. En las marinas y cuadros símiles las representaciones de breves y redondos puertos ó playas, á veces con puentes, forman un lugar común pintoresco. Las representaciones de insectos, pajarillos, aves, grandes y estirados volátiles, monos, fieras, son también comunes en los paisajes, particularmente figurados en lienzo con habilidad extrema. La reproducción de fragmentos es por igual cosa común, habiéndolos de éstos bellísimos, que tienen gran semejanza con otros de dibujantes europeos, y entre los cuales puede señalarse el *Estudio de bambúes*, por Josetsu (fig. 248), que es un fragmento pintoresco y bajo todos conceptos habilísimo. Un detalle de tronco insignificante constituye á veces un verdadero primor artístico.

Con el paisaje las aves, que son en China y en el Japón su vida, forman un elemento decorativo muy principal, desparramado con prodigalidad en la mayoría de las piezas suntuarias. Palomos, pájaros de todas clases, colores y tamaños, pavos reales, faisanes y pavas, patos caseros y silvestres, cigüeñas, grullas y zancudos en todas las posturas y combinaciones, gallos y pollos, magistralmente dibujados (1), unos y otros diseñados ó coloridos por mano maestra y con entonación brillante ó simpática, son un aliciente constante de los muebles y cuadros varios. Los diseños á simple línea de estos seres, los escorzos de grandes volátiles á veces sorprendentes (fig. 222), los apuntes de feos bichos que pueblan el aire y muy particularmente de langostas, tejedores y murciélagos (figs. 211 y 212) trazados con rapidez, pero con característica y envidiable seguridad, en libros y álbums japoneses y chinos, á que da atractivo un ligero baño de color, son sin duda las pruebas más palmarias de lo mucho y bien que dibujan los artistas de aquellos pueblos amarillos. Peces (fig. 213) y otros seres figuran también como modelo en esas curiosas colecciones. Los escorzos son, sobre todo, inmejorables y dignos de estudio. La fauna mayor, dibujada y pintada, dejó asimismo muchas y admirables imitaciones. De los insectos ya dijimos todo el sorprendente capricho y variedad.

Componen los grupos de flores parte importante del decorado de todos los objetos de adorno en los dos imperios chinos, y son los pájaros é insectos una de las principales galas de las ropas, abanicos y sombrillas, vasos, muebles, cristalería, lacas, cincelado, esmaltes, incrustaciones, etc., etc. La abundancia

(1) Véanse las anteriores figuras, en que hay variada profusión de aves, y algunas tan notables como las de las figuras 229 y 232 á 234.

ARTE JAPONÉS

PINTURA SOBRE SEDA (COPIA DE UN CUADRO DE PARED)

Los cuadros que los japoneses suelen colgar en las superficies murales de sus habitaciones y aun en las de los biombos, están pintados sobre seda, teniendo siempre el borde superior y el inferior mucha mayor anchura que los laterales, cubiertos por vía de marco de papel pintado con plantilla taladrada, como ya hemos dicho en la explicación de otras láminas; se guardan enrollados sobre dos listones redondos, para conservarlos más fácilmente. Los extremos de estos listones que sobresalen á cada lado del cuadro están con frecuencia ricamente ornamentados con metal, porcelana ó hueso, y además con cintas colgantes de unos 30 centímetros de largo, para acentuar mejor la calidad de los cuadros.

Estos cuadros están pintados siempre á la aguada y los artistas japoneses patentizan en estas obras una observación profunda de la naturaleza, ó según su especialidad, porque todos son especialistas, y están dotados de una aptitud encantadora para la composición. Para pintar se acurrucan en el suelo, teniendo la vista fija verticalmente sobre la seda, á cuya costumbre se atribuye su completa ignorancia de la perspectiva.



ARTE JAPONÉS.—PINTURA SOBRE SEDA

(COPIA DE UN CUADRO DE PARED DE LA COLECCIÓN DEL DOCTOR BEALZ, ESTABLECIDO EN TOKÍO)

de flora campestre y la preciosa de cultivo dan sobrados motivos de inspiración para su copia y pintura, y está en la naturaleza de aquel arte gayo y semifrívolo, que construía pajareras y vistosas jaulas por moradas, el aplicar el ornato de plantas y flores naturales como una parte principal de toda decoración. Son azaleas, camelias, magnolias, begonias, gigantescas crisantemas, nenúfares rosa «cuyo cáliz tiene á veces más de cincuenta centímetros de diámetro,» flores magníficas y brillantes de una coloración riquísima casi desconocida en Europa, mil otras variedades de nenúfares, de estimables orquídeas, crisantemas, lirios, iris, plantas del opio, campanillas trepadoras, helechos y plantas de tierras areniscas, caprichosos y raros musgos y la abundantísima flor doble del cerezo, cultivado, no como fruto, sino como vistosa flor, estimada allí por su tamaño y su hermosura. Las plantas trepadoras y los árboles floridos, algunos indígenas raros, son por su exuberancia y su forma otro elemento ornamental. De esa flora y arboricultura en su inmensa variedad sacaron los ornatistas un admirable partido, produciendo por su gusto exquisito, innovador y fluido, aquella variedad sin fin de elegantes motivos, de tema casi insignificante y fútil, que llenan las márgenes de los libros y objetos con tan primoroso caudal de tazas, jarritos, guirnaldas, globos y esferas recamados de flores y ceñidos por coronas, caprichosos canutillos y canastillas portaflores y objetos mil tan primorosos, originales y variados como las mismas ramas y guirnaldas con que los engalanan los pintores. Desde el abanico ligero y la tapa de caja preciosa en oro y lacas (fig. 249) hasta el suntuoso mueble, el grabado y espléndido cristal, el biombo y kakemono más lujoso ó el bordado de más precio, ¡qué rico tesoro se puede formar de esos detalles y motivos con que el lápiz y el pincel fantasean!.... Son como emblemas selectos del escudo de un pintor.

El arte de dibujar fué, sobre todo en el Japón, una ciencia, un ingenio y un artificio: como ciencia, era hábil, correcto, preciso; como ingenio, expresivo y viviente, característico; como artificio tenía toda la movilidad y todos los caracteres estéticos que le caracterizan según los asuntos: era más que una forma fiel, una intención de *impresionista* hecha con mucha maestría: á veces sólo una cuadratura elocuente y una improvisación abocetada á que faltan tal vez exactitud, tal vez detalles, pero que con algo más de acentuación sobrárales por redundante lo que se echa de menos; el sentimiento de la realidad y la casi adivinación de la verdadera y precisa forma están siempre admirables. El desnudo es de un gráfico realista muy acentuado, crudo, que marca rudamente la línea, que anatomiza la forma y le da fuerza muscular exorbitante, con alguna obesidad y cierta apariencia senil que hace viejas las figuras. Esto en los hombres, que en las mujeres copiáronse desnudos bellísimos, sentidos y llenos de gracia, que tienen frescura simpática y gusto picante y comunicativo: de este hay libros preciosos. El plegado es á veces admirable y siempre muy indicador de las formas y acción de las figuras; el trazo es breve, seguro, claro é intencionado: tiene en todas mucho carácter.

En cuanto al color, que es según los casos colorido ó coloración (1), fué una condición peculiar y distinguida de los chinos y japoneses; ambos pueblos y en especial el último, son coloristas de varios modos y coloristas notables y originales. Sus obras pintadas tienen tales contrastes y armonías, tales efectos y magia sorprendentes que ningún pueblo superó. El colorido y la coloración son dos sistemas de pinturas, uno imitativo de la realidad, otro convencional y como simbólico, guiados

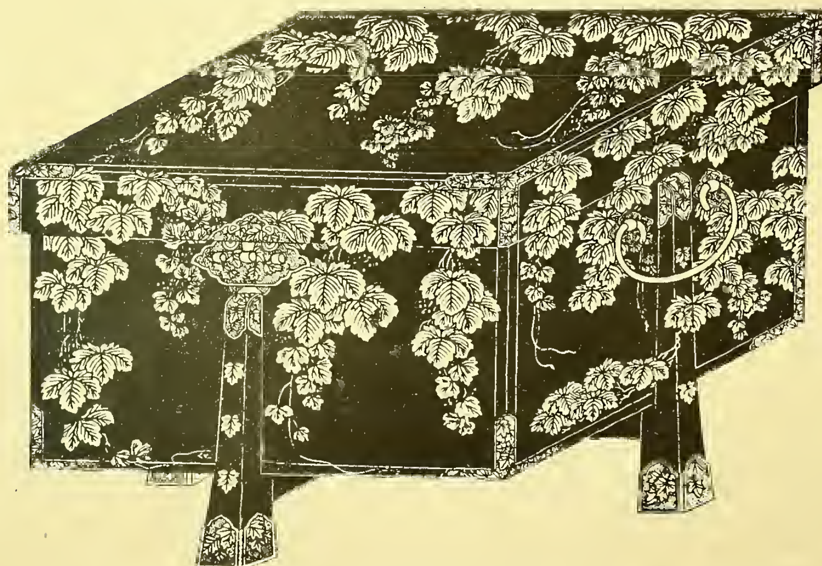


Fig. 249. - Cofre para ropas, ornado con lacas en negro y oro, existente en el tesoro del T. Idzuku-Shima (siglo XVII)

(1) Véanse las láminas coloridas.

por principios distintos. El colorido se aplica á dar valor á objetos naturales según su naturaleza, como pájaros, flores; la coloración á las litografías, las porcelanas, papeles pintados: uno y otro son simpáticos y agradables; obedecen á leyes de pintura. Cuando el color es imitativo de la realidad es siempre de una viveza y una suavidad, distinción y armonía bellísimas. La uniformidad ó el contraste resaltan en ellos, pero con sentimiento armónico. Con frecuencia esta pintura no es sólo una armonía de color, sino también *una armonía melódica.* En la coloración ó pintura convencional hay tres principios, uno que produce efectos con un solo tono ó sus similares (verde, azul, rosa, oro) por medio de matices diversos, como notas y acordes de un pentagrama, pero de distinta fuerza, entonación y mezcla; otro que forma un tono brillante por centro ó *diapasón* armónico, y sujeta los demás á darle realce; y otro que obra por contrastes y efectos marcados y chocantes, á veces inarmónicos. En todas las pinturas hay un tono saliente y una tónica dominante de efecto, á la que se supeditan todos los tonos y matices. ¿Hay en ello tal vez algún juego de colores ó tonos *complementarios?* Falta estudiarlo. Los tonos rojos (bermellón, carmín, tierra roja, rubio garance), perla, amarillos, verdes y azules vivos é intensos ó negros suelen dar la nota saliente; los azulados, rosa, oro, mezcla; los tonos suavizados, rebajados, quebrados, neutros *(rompus, rebaisses)* dan los tonos y tintas secundarios y los matices. La aplicación del oro y del color en los objetos coloridos no se hace en virtud de principios imitativos, sino de principios de armonía puramente colorista (hombres verdes, caballos amarillos, pelos azules y verdes, cangrejos canela, etc.). El color es entonces una convención de efecto, que se aplica y distribuye según un sentimiento de la armonía y un deseo de alcanzar magias determinadas. La tendencia colorista no es en tal caso imitativa y reproductora, sino de simple valor cromático. Esto sucede por manera parecida con la pintura de vidrieras de la Edad media europea y con variedad de esmaltes y miniaturas. Lo que importa es lograr notas salientes ó ricas, vivas ó suaves, sentidas ó adecuadas que den valor de joya artística al objeto pintado por hábiles coloradores y finos policromistas. Los manuales, álbums y libros de historia natural, de caligrafía y de diversas enseñanzas, de ornato y decoración; los de determinados estudios artísticos; los de apuntes de paisaje, animales, flores, figuras desnudas y plegado; los que representan costumbres y usanzas de la bulliciosa sociedad callejera y popular con todos sus cuadros grotescos y sus travesuras y habilidades, y los que figuran con espléndidas tintas la sociedad selecta y elegante, vestida de brillantes y finas ropas, ornadas con lujo y riqueza (1), álbums llenos de primores del lápiz y el pincel, de verdad y vida naturales, de movido y justo trazo, son un arsenal de ejemplares en que la China y el Japón lucen la pericia imitativa ó convencional de pintar y colorir.

La pasión por la pintura fué en el Imperio del medio desde muy antiguos tiempos (sobre 2500 años antes de J.C.) y el de Nippón desde el siglo v una ocupación favorita y una pasión general de toda la gente culta, que cultivaban la caligrafía y le asimilaban el dibujo. Príncipes y potentados, sacerdotes y monjes, filósofos y literatos, damas nobles y de clausura, militares, arquitectos, artistas y artífices de toda clase cultivaron el dibujo y la pintura como una ocupación distinguida, semejante á la escritura, y como una profesión que ennoblece, hermana de la literatura y su comentario gráfico. Los ascetas y los místicos le creyeron un medio de propaganda y los hombres cultos todos otro medio de precisar conceptos que la palabra no ajusta y un goce del espíritu y de la vida confortable. Esa afición á la pintura produjo su abundante cultivo y un número de tratados que se ocupan de su técnica y de su historia desde remota época. Según eruditos escritores, hasta 1800 sólo la China produjo sesenta y nueve libros referentes á Bellas Artes: nueve de 618 á 959, época de los Thang; veintitrés en la de los Sung, de 960 á 1260; cinco en la de los Yuen, de 1260 á 1367; diez y ocho en la de los Ming, de 1368 á 1615, y veinticuatro en la

(1) Pueden verse con fruto las hermosas colecciones de figuras y escenas de esta clase que poseen diferentes coleccionistas y museos de Barcelona.

ARTE JAPONÉS

PINTURA DE PORCELANA

Motivos pintados á mano de diferentes piezas conservadas en la biblioteca del real Centro industrial y mercantil de Stuttgart.






ARTE JAPONÉS. — PINTURA SOBRE PORCELANA

de los Thsing, de 1616 hasta llegar á nuestro siglo. Además se escribieron libros como el *Ton-hoei-pao-Kien*, espejo de la pintura desde remota antigüedad hasta la época mogol, con el nombre de los artistas, y cual *Hoa-Kien*, espejo de la pintura que comprende los anales artísticos del año 221 á 1341. El primero fué escrito por Hia-Wen-Yen; el otro, que es una juiciosa crítica, según se escribe, porTang-Keu (1).

En esos y otros libros se halla que la historia de la pintura china de época se remonta poco más ó menos al año 2600 antes de la era vulgar, y en el *Ton-hoei-pao-Kien* que el número de los pintores chinos célebres asciendía á mil quinientos hasta la dinastía de los Yuen. Las pinturas principales que ornaron los más célebres edificios del Imperio del medio están señaladas y juzgadas en la obra de Tang-Ken. Vese por los tratadistas y otras noticias que hasta la época del budismo (año 79) la pintura y la caligrafía parecían una misma cosa, que hasta el 250 en que aquella religión tomó crédito se anduvo en tentativas, y aun entonces lo mítico de la forma tomábase del carácter simbólico de los jeroglíficos escritos. Al siglo XII se atribuye la primitiva aplicación de colores según fórmulas ó reglas rituales; que era el color una monocromía y hasta se aventuran á decir algunos que no fué más que simple tintorería aplicada á las telas. Otros afirman, siguiendo á viejos autores, que el siglo X aplicaba ya la pintura mural y que había celebridades en pintura. En el siglo III (antes de J.C.) parece haberse pintado en tabletas de bambú y sobre el 250 en telas determinadas, haciéndose entonces figuras de dragones y culebras que fueron coloridas. En el siglo II entra en juego la figura humana, creándose la verdadera pintura que representaba á la sazón escenas mágicas é intentaba bosquejar retratos, cual el de cierta hermosa preferida por otro de los monarcas. Apareció el papel en el siglo I (otros dicen fué dos siglos antes, año 210), y tuvo campo el pincel en que poder explayarse. Sabios, políticos, diplomáticos, literatos, generales, cuanto hubo entonces de distinguido en la capital del imperio, manejaron el lápiz y el pincel con facilidad y artificio y daban á luz sus ideas, sus imágenes y sus caprichos como mejor sabían. Así comienza la historia legendaria de la pintura en China.

Y del siglo II al siglo X, que representa el primer período de la Edad media china, formóse y desarrollóse al influjo del budismo la verdadera pintura. El budismo fué el elemento potente en acción que, como llevamos ya indicado, produjo la civilización china y japonesa y dió vida y adelanto á sus artes. Por mediación del Penyab y del Nepal cambió por entero la vida del arte, y le hizo aquí más serio, noble y grande: creó la pintura religiosa. Millares de monjes, bonzos, ascetas y sacerdotes cultivaban esa pintura en más de 400 casas como comunidad de fervorosos creyentes, místicos y devotos y en comunidades de mujeres. Y millares de adeptos no menos entusiastas tomaron como ellos el pincel para consagrarlo á la piedad y á glorificar á Sakia Muni, representando los episodios de su vida y su muerte con sus milagros posteriores. Un sentimiento fino, ingenuo, sencillo, parecido al que se dirá de nuestros monjes de la Edad media, hacía producir en China especie de miniatura de un arte tímido y sentimental en centenares de rollos de seda pintados como pergaminos. Piedad, siempre piedad, mucha piedad, es la que revelan las pinturas sacerdotales y místicas de entonces. Más de ciento cincuenta pintores legos la cultivaban también.

Pero á medida que crecía el cultivo del arte nacían los otros géneros pictóricos. Los retratos, paisajes y pinturas de irracionales se produjeron en los siglos V y VI, períodos en que grandes personajes se convertían en artistas decoradores de edificios. Nuevas pinturas de irracionales y las de pájaros ó flores tienen pintores y gran boga entre los siglos IX y X. Los caballos briosos, expresivos, llenos de vida, caracoleando, son estudiados con pasión; la pintura de gallos y sus luchas comienzan en esas épocas. En ellas se marca ya el influjo del realismo. Pero no por eso decayó la pintura religiosa, que daba á luz obras de sentimientos elevados y bella ejecución y que cultivaban extranjeros de Ceilán y Tartaria (Kotah), jefes de

(1) El profesor Bazín en el *Journal asiatique* estudiando el siglo de los Yuen *(Le siècle des Youen)*. Es posible que alguna de esas indicaciones no sea bien exacta, pues el profesor Bazín lo escribía hace más de 20 años.

escuelas ascéticas, ni la pintura de retratos, ni el paisaje, que tuvo en el siglo VII pintores-poetas-literatos como *Hang-Uei*, que escribió tanto y tan bien como pintó, y cuyos efectos de luz, cielos vaporosos y fondos lejanos tienen fama tradicional; que tuvo en el siglo VIII y IX paisajistas panorámicos como *U-tao-Tse* (720) y algún gran paisajista del siglo X, de suelto y firme pincel, digno del arte realista. Hubo pintores taoístas, partidarios de Laotseo, desde el siglo V, que siguieron las huellas del budismo, y también de los Thang (618) á los Sung (960) escuelas de pintura del Norte y del Sur, aquélla académica, ésta libre, natural y tendiendo al realismo, que dividieron el gusto pictórico chino durante tres siglos, hasta fundirse después con unidad de principios y predominio del realismo, que desde entonces tuvo fijo ascendente y caracterizó al arte chino, y hubo, en fin, ya en pleno siglo X, pintores de flores y aves que caracterizaron aquel arte con géneros que fueron propios después del imperio central y del Nippón, y que con sus aves y sus ramos recuerdan el estilo primitivo de la japonesa escuela del pintor Kano: *Hoang-Tsuaon* es uno de esos señalados ingenios, de quien el Museo Británico guarda históricos recuerdos, con obras harto elogiadas (1). Con ellas se redondea el siglo X, el siglo de un arte que renace en Europa como en Asia.

La segunda mitad de la que diremos Edad media, que comprende los Sung (960-1278) y los Yuen de la dinastía mogol, marca hondas revoluciones artísticas á seguida de sangrientas luchas políticas de los últimos tiempos de los Tang. El budismo y su pintura, que decae con los primeros al influjo de la literatura y del taoísmo (2), reaparece en la época de los mogoles con todo su sentimiento místico, grande adelanto técnico y mayor fineza; el paisaje se engrandece y se hace sentimental de impresiones entre el siglo X y XI, y romántico, melancólico, con tendencias sentimentales en el XII, al influjo de los discípulos de *Li-ying-Kieu*, maestro de la escuela del Norte y autor de los horizontes indefinidos y los paisajes poéticos de impresiones sentidas; conviértese en arte de detalle y de fragmentos con algunos maestros notables que cultivaron esta pintura y se hicieron especialistas, y tomó carácter amanerado con los mil improvisadores de paisajes que brotaron al calor de los maestros del Norte y Sur y que quisieron seguirles. Más de 1.100 pintores en tiempos de los Sung y una nube de artistas de todo género y talento que se consagraron al cultivo de una ú otra forma de arte, se señalan en aquellos tres siglos, que algunos califican de grandes en los anales del arte. La pintura de detalle tomó más incremento que antes y más perfección entre los siglos XI y XIII con los pintores de flores, pájaros, rocas, pinares, bambúes, cerezos floridos, arbustos en flor, puestas de sol, campos nevados y blancos copos que sirven de manto ó de sudario á grupos de árboles y á praderas. La pintura de bandadas de ocas, de numerosos patos silvestres, de palomos y pasivos pichones, nació entonces (siglo XIII) con habilidad y finura, y también un poco después (1120 ?), la organización oficial de la enseñanza de pintura en el palacio de Hoei-Tsong con una singular falta de criterio (3) de que no hay muchos ejemplos en la historia. Todas las antiguas escuelas, aficiones y géneros artísticos continuaron practicándose, mejorando algunos, ejercidos al par que por los discípulos académicos, por un crecido número de artistas que protestaban de la enseñanza oficial con las obras de su ingenio independiente. Pero hasta entonces el arte chino no tiene fundada historia á pesar de los elogios de sus cronistas.

La época de los Ming (1368-1643) marca en diferentes industrias la de los precursores de otro renacimiento. Tras la expulsión de la dinastía extranjera mogol, todas las industrias de lujo toman espléndido brillo y vuelo. La pintura les sigue, pero en un principio preparándose á la decadencia. Cultiva todos los géneros con facilidad y muy particularmente flores, pájaros y paisaje. Su técnica es hábil, sus obras son brillantes, los autores fueron llamados en gran parte al Japón, donde fundaron escuelas; pero su arte

(1) ANDERSON: *Catalogue of japonese painting*, págs. 485 y 486.

(2) *Li-long-Ming*, estadista, pensador y literato, que se dió luego al ascetismo, fué casi el único verdadero pintor religioso.

(3) Véase el libro anónimo *Siuan-ho-hoa-pu*. – La pintura en el período Siuan-ho (entre 1119 y 1126).

se inclina á la degeneración. De sus obras se dice que de 1368 á 1485 fueron inspiradas, bien compuestas, claras, vigorosas, sobrias y de sentido efecto decorativo; bien dibujadas, pintadas con soltura, con claro y vivo color y agradable armonía; mas el amaneramiento de antes, que vivía aún como ejemplo, tenía de tiempo preparada la decadencia pictórica que la escuela oficial amanerada contribuyó á acrecentar; era aquel arte sin vuelo, aunque fecundo en obras. Pero la decadencia se acentúa de éste al siglo XV y el XVII. Los pájaros, flores y paisajes de ese segundo período Ming son fruto de mayor amaneramiento, aunque fácilmente pintados. Largas listas de nombres de pintores apuntan los autores subsiguientes; pero son en gran parte los de aquellos que cultivaban un arte artificioso y convencional, monótono, y de tal manera que preparó el de los dos siglos siguientes. Sólo Hing-Keng, que se inspiró en obras del siglo XII,



Figs. 250 á 252. – Jarrones de porcelana con diferentes formas y estilos del período de los Ming

sobresalió en paisajes nebulosos, nevados y llenos de vapores de la estación de otoño. El resto se convirtió poco á poco en aquella pintura que anunciaba su próximo fin entre artificio y frialdad.

A los siglos XVII y XVIII, con su época de los Tsing (1643 y años siguientes), tocó el triste privilegio de bastardear aún más la pintura por medio de fórmulas y recetas de reproducciones sin cuento, de detalles y figuras tomadas acá y acullá en cuadernos de maestros, de calcar unos mismos tipos y temas en millares de obras y de hacer por este medio un arte de moldes y calcos y una pintura de patrones. Y el deseo de gran número de europeos de mejorar el arte según formas de Occidente, fué tentativa sin fruto que desopinó á sus autores. Aquel arte tenía su carácter hasta en plena decadencia, y además nos guarda sus flores y sus paisajes, sus obras religiosas y de costumbres, sus reproducciones de aves y de seres inferiores que conservan ingenuo estilo.

Mas el arte de la pintura no pasó en el Imperio del medio de crear obras medianas comparadas con las de aquende y que jamás alcanzaron más mérito que las de Cimabue sin igualar á Giotto (1). En el orden de los estudios no fué nunca correcto en dibujo, no entendió la anatomía, no comprendió la perspectiva, aunque buscaba sus impresiones; no atinó en los escorzos, no fijó proporciones y dislocó los miembros de sus mejores figuras; no halló medio de dar relieve, no creyó en el claro-oscuro y se rió ó extrañó

(1) Véase más adelante: *Arte del Renacimiento italiano.*

siempre ante el más leve de sus efectos; no creó leyes de composición ni de disposición equilibrada, sino que constituyó al capricho en árbitro de su gusto; no dió unidad de concepto á las más de sus composiciones y desparramó las figuras como vertió las ideas; todas las partes son en ellas de una importancia símil, si no es que acaso lo secundario prive sobre lo principal; no hizo jamás un retrato que tuviera parecido, pues lo que importa en ellos son los trajes y los adornos, las insignias y distintivos, que son lo característico de las figuras dibujadas, y no hay tales retratos, pues la falta de efectos por carencia de sombra y luz les da el aspecto de siluetas ó de figuras planas coloridas como naipes. Sólo en la parte de color comprendió y sintió su importancia, dándole vigor y brillo con superposición de capas de las tintas aplicadas. Fué, en fin, un arte rudimentario aquel arte de la pintura, que no pasó de los comienzos, que murió aun en mantillas, pero que como arte decorativo logró prestigio extraordinario ornamentando objetos muebles y coloriendo suntuosas telas, y en especial porcelanas, hermosísimos jarrones, esbeltos y monumentales y de imaginería peregrina por lo caprichosa y varia (figuras 250 á 252).



Fig. 253. - Guardagolpes de la empuñadura de una espada japonesa, con dragones de relieve en hierro, por Tomoyoshi

Todo el arte plástico gráfico, todo el arte decorativo, desde el jarrón ó vaso suntuoso de bronce ó porcelana, hasta el guardagolpes historiado de una espada (fig. 253), están supeditados en el Nippón, cual en los otros pueblos decoradores, á los elementos de dibujo y del color. Con razón se dice, pues, que conociendo la historia de la pintura japonesa se tiene noción histórica bastante bien fundada del arte de decorar.

Más breve que la de China, por estar menos repleta de noticias tradicionales de dudosa aseveración y de comprobación imposible, ó por ser su duración histórica más corta, más estudiada y más clara, casi puede decirse que no comienza la verdadera certeza histórica hasta promediar el siglo XII. Pero antes las incursiones budistas, las luchas de doctrina y la práctica de dibujar y de pintar crearon un período de preparación; á contar desde el siglo XIII (1) se produjeron obras budistas reconocidas guardadas en templos existentes (Horniji, Nara); en el IX y X se señala la importante figura del pintor poeta Kanoaka, que pintaba cuadros budistas y figuras de Confucio y adeptos chinos (2), con otros retratos de sabios y poetas, para gala del real palacio, y paisajes, caballos y otros seres inferiores con marcado dibujo y estilo sencillo y tímido, que tiene del sentimiento fino de Cimabue y el Angélico. Hubo en el siglo XI el místico y cándido poeta Kuaten; en el XII, una especie de Giotto en Sojo, que trocó su arte serio por la caricatura y lo humorístico, con gran favor é imitación de sus coetáneos y sucesores; un emperador artista, Kijo (siglo XII), que llevó su habilidad á la China y fundó una durable escuela en Nippón, que tuvo prestigio hasta el siglo XVI. La época nacional del siglo XIII dió á luz un sinnúmero de artistas nacionales distinguidos y aristocráticos que ennoblecieron la escuela de Tosa al influjo de los poderosos Furzivaras (¿Furjivara?) con su estilo realista selecto y atildado y sus asuntos de fiestas y señores, de paisajes pintorescos hasta en fragmentos y flores y animales caseros y campestres; y por último, Yedo, como Kioto y el Yamato, con varias ciudades y lugares pequeños, aspiraron á tener sus escuelas, como tuvieron sus pintores, al empuje de Yoritomo. El siglo XIV fué aquella lóbrega noche que secó todo ingenio hasta alborear el XV, á que dan nombre los Asikaja con su advenimiento al trono.

Los siglos XV y XVI presentan suma dificultad histórica por la confusión en que hasta ahora se hallan autores japoneses y europeos ó americanos eruditos, especialistas de hoy, que suponen á sus pintores de

(1) Desde el siglo V al VIII es muy oscuro, á pesar de lo que ya se ha escrito.

(2) Pintó los dioses budistas Tzijo y Tondo.

una ú otra época viviendo á distancia de casi un siglo (1). Todos, empero, llaman época de arte magistral á la de los decoradores notables que aquí se indican como maestros del siglo XV al XVIII.

En ella se realiza la incursión de pintores chinos que señalamos en la época de los Ming, los cuales practicaban un arte paciente, cuidado, de pincel suave y lamido, ingenuo, sencillo y á la vez magistral, parecido al de los precursores de todos los renacimientos. Mas después aparecen al contacto de los extranjeros una serie de pintores que se aficionan al estilo grandioso y suelto: Kano Masanobu, el magistral Kano; su hijo, autor de un precioso kakemono de París; Josetsu, notable dibujante de aquel fragmento de bambúes (fig. 248) y de envidiables fragmentos de paisajes; el ya viejo Oguri Sotan, maestro de Kano, y los inspirados discípulos de éste y de Sessin, el célebre profesor budista, los cuales con gran soltura y brillo de pincel cultivaron todos los géneros de sus maestros y predecesores quizá con excesiva imitación de aquéllos: reproducían admirables patos (figs. 233 y 234) y grandes aves de rapiña. Al fin de esta época, según afirman autores, se dejó sentir la influencia persa.

Marcan los siglos XVII y XVIII en todas partes caracteres determinados de escuela. En ellos continuó la secuela de los asuntos elevados, nobles y caballerescos, en mezcla de vez en cuando con personajes chocarreros y extravagantes del Panteón chino, hasta el primer tercio del siglo XVII; de esta época en adelante aparece la escuela popular, imitativa de la vida callejera, que con sus asuntos naturales, cómico y grotesco, siempre realista, tanto ha entretenido al público, tanto ha interesado al pueblo, tanto prestigio, vida, color y carácter ha dado al moderno arte japonés por obra de notables pintores ó coloradores y dibujantes. Al primer grupo del siglo XVII se afilia toda la familia Kano, que forma dinastías de pintores; Shiokuado de Yedo, impresionista independiente; Solutsu, precursor de Korin; Mitsuki, maestro selecto en todos géneros naturales y que sacaba elegante partido de un oreado gajo ó de endeble ramita, como la sacaban todos aquellos pintores que empleaban la tinta china admirablemente, con gusto de impresionista, el color con el espesor del temple, y manejaban el pincel con paciencia y cariño, componiendo para un netzke como para una gran decoración.

Con el advenimiento de los Tukugava se forman en Kioto y en Yedo las nuevas escuelas realistas que copian las costumbres del pueblo y objetos naturales aunque con algo de caricatura; que opuesta á la de los antiguos pintores de estilo elevado, copistas de la sociedad distinguida, dan un nuevo sesgo fundado, durable y á la vez característico al arte del siglo XVII. El genial Masanobu de Kioto (Anderson); Itshio de Yedo, humorístico, vivo y gayo; el complejo Yemitsu, Tsumeno, Moricage y Naonobu son de aquellos pintores decoradores de ingenio bullidor que cambiaron el sesgo del arte, produjeron ferreterías y lacas primorosas y ornaron preciosos templos con flores gigantescas, de relieves y colores admirables, dignos de los mejores tiempos. Mas nadie como Korin de Kioto coronó el siglo XVIII en días de Genroku, el *áureo siglo* del Japón, con obras originales. El que empezó por ser pintor de lacas fué un dibujante fecundísimo, lleno de inventiva, que manejaba la tinta china con abastecido pincel, trazaba *siluetas* peregrinas y dibujaba y pintaba en álbums y en lienzo, seguro, suave, pulido, ondulado, distinguido, aristocrático, con apariencia suelta y fácil, aunque muy meditada y hasta trabajada, llena de finezas de decorador caprichoso y de pintor maestro: agrada siempre, y tras mucho contemplarle acaba por encantar. Tsunenobu de Kioto fué un chino adherido á su escuela, y lo eran sus dos hijos, colegas de los mejores ceramistas de Nippón, y el aristocrático Misuyoshi, que con otros nos dejan un vergel florido de ornamentación sin fin. Con estos artistas llegó el siglo XVIII.

Mucho juego pictórico continuó dando este siglo siguiendo las dos tendencias anteriores *elevada* y *real* en Yedo y Kioto, que perdió muchos de sus hijos, que Yedo se anexionó. Al primer estilo *aristocrático* pertenecen Joseu, Buson, Okomura (fig. 222), el brillante y fino Goshin y mil otros; Sosen, ani-

(1) Reed en *Jappan* les asigna á todos la fecha de 1305 á 1349, que es demasiado atrasada.

malista sorprendente; Hohitzú, que pintaba ramas y flores (fig. 246) desgajadas que *hablan* en poesía fina y delicada, y que con Okio y Zaitiu, Lenzan, etc., forman el núcleo de elegantísimos *impresionistas.* A su lado se agrupan los realistas Katsukava, gracioso pintor de cómicos, Toyokuni, Kiyonaga (figura 230), etc., dibujantes, ilustradores y coloristas que con inagotable vena llenaron el Japón de apuntes populares (fig. 247). Tras ellos Hokusai, el gigante ingenio del siglo XVIII, que vivió hasta mitad del nuestro (1848), produjo en noventa años de existencia millares de *ilustraciones* peregrinas en quinientos copiosos volúmenes de *fecundidad monstruosa*; entre éstos, la *Grande y pequeña Mangua* y las *Cien vistas del Fujiyama* son manjar sabrosísimo. En todo estuvo, empero, admirable: en sus preciosos kakemonos, en sus grasas acuatintas y en sus acuarelas brillantes. Fué maestro de un género que el siglo XV había ensayado ya: él le aclimató y le llevó á su apogeo. Produjolos, empero, todos, y en sus estantes de obras se hallan todos los asuntos con tan rica y abundante vena, tan prodigiosa fecundidad, limpio, enérgico y justo trazo, tan expresivo, elegante y correcto, con tanta movilidad, sentimiento y maestría, que, como él mismo escribió, «todo tenía vida en sus manos, el simple trazo y hasta el punto.» En pos de él, sólo Hokkei, que le emula, Kuniyoshi (fig. 239) ó el noble y selecto Yosay (fig. 235) pueden sostener prestigio; mas se está entonces fuera de la historia en pleno siglo XIX.

A la práctica hábil de dibujar y pintar se debe el adelanto adquirido por el arte decorativo de China y el Japón. No es de este libro estudiar las industrias que el arte ornó; pero en cuanto la imaginería, la escultura y el color contribuyen á su hermosura, se recuerdan brevemente. Los *vasos y objetos de bronce* con notables ejemplares (fig. 223); las finísimas *lacas*, artificiosa y pacientemente trabajadas, á veces durante años, con el relieve incrustación ó el oro en las postreras capas de *barniz;* los *netzkes*, diminutas esculturas y *tallas* en fina madera ó marfil; los peregrinos estuches y objetos fútiles de sobremesa ó manuales; los *esmaltes* y *cincelados* en metales varios y por distintos procedimientos, empleados así sobre grandes objetos, como jarrones y tazas de ornamentación riquísima, cual en otros pequeños de adorno y tocado (agujas, fibulas, alfileres de prendido) con caprichosas y atinadas formas, ó en empuñaduras de espada con tanta variedad de gusto y composición, tanto lujo y caudal de fantasía (fig. 253) desplegado en reducidísimo espacio; los *nielados* que tienen de bizantino y de lemosin en el mecanismo y brillo, y la pequeña *empéstica* y *toréntica;* los grabados en *cristal* y los *vasos de vidrio* claro, transparente, opaco ó de color, espléndida y elegantemente ornados, en que los chinos tienen maestría industrial; las *porcelanas* con sus platos historiados ó sus finísimos cacharros y sus monumentales jarrones que forman, por su color y sus asuntos, diversidad de familias: *verde* (temas religiosos, públicos, alguna vez privados); *rosados* ó *rosa* (carminosos, asuntos civiles); *crisantemo peonía* (ornamentados ricos, arabescos, etc.); amarillos, azules, blancos, etc., aparte de las del estilo *arcaico*, que están sin tipos ó con figuras sueltas, familias que tienen su época y su historia; los muebles, mesas de tocado ó de labor, estantes y alacenas, papeleras *(étagéres)*, etc.; los estampados, tejidos, bordados, tapices, tan ricos y originales, y las telas y joyas de valor, tan regias y deslumbrantes, llenas de brillo y finura en el Nippón y el Imperio del medio; y ya en pleno arte, objetos cual los candelabros con estirados pájaros que sientan uno ú otro de sus pies en el cascarón de una tortuga y tienen un gajo ó rama de planta acuática en el pico, cuya flor forma el cáliz en que se coloca la bujía; como los *grabados en piedras duras y finas*, de que la China hizo especial industria, y como la producción de libros, álbums y estampas llenas de ingenio y fantasía por su ilustración inagotable, son otros tantos frutos de peculiar estudio anexos al dibujo y la pintura por su exterior ornamental y por ser sólo grandes pintores los que dieron los modelos de su librea exterior y gusto decorativo.

CONCLUSIÓN

LOS PUEBLOS ANTIGUOS DE ORIENTE Y SU LEGADO HISTÓRICO

La sólida levadura de los antiguos pueblos de Oriente se transmitió á los que andando el tiempo les sucedieron.

Redondeado, aunque no completo (1), queda el cuadro del primitivo arte oriental posterior á la época prehistórica, cuyos períodos y duración tan distintos encontramos. Desde remotísima antigüedad con los egipcios (fig. 254), los accades y súmero-accades, hasta los últimos tiempos con los persas ó cipriotas; desde los primitivos arios de pelo lacio y blanco rostro ó los cuchitas de indeciso origen, hasta los chinos y japoneses á quienes imita nuestro siglo, ¡qué de etapas, evoluciones, vicisitudes, modos de ser interior, influencias, cambios de ideas y mudanzas de trajes, costumbres y usos se han sucedido! ¡Qué espacio imponente de setenta á ochenta siglos ha transcurrido! En éste el mundo antiguo se ha modificado de apariencia en todas partes, ha tomado tres veces por lo menos en la historia distintos traje y divisas; mas ni la geografía ha cambiado, ni tampoco la etnografía, ni aun por ella lo esencial de las costumbres y nudo de las tradiciones. Los pueblos antiguos africanos y asiáticos (todos quizás) pertinaces en sus ideas y su modo de proceder, y tanto más obstinados cuanto más encerrados en las cuencas de sus tradiciones y familias, guardan todavía las memorias y eco lejano ó tradiciones de lo que fueron sus mayores. Los nombres y hechos principales de su historia y sus hechos legendarios quedan aún, con anécdotas y epítetos, en los vocablos modificados de su lengua y en los cuentos maravillosos ó inverosímiles que conservan sus muchos sitios abandonados y pintorescos. Y el arte con sus imágenes hoy oscuras, inexplicables á los indígenas y naturales, conserva aún más digna forma de trascendente significado. El Asia occidental, por ejemplo, donde vivieron los hebreos y los pueblos cananeos, con quien moraron por derecho de conquista, guardan íntegros con sus más caros elementos tradicionales los relatos de su historia y los trajes de sus mayores. Algún autor ha asegurado de los



Fig. 254. – Seti I haciendo ofrenda de una estatuita de la *Verdad*, en Abidos (Tem de Seti)

(1) Por falta de estudio completo y ordenado no es posible trazar aún cuadros históricos de muchos pueblos, como hebreos, fenicios, hetheos, medas y persas, indios, chinos, japoneses y hasta asirios y babilonios.

pueblos predecesores de los hebreos en la Tierra Prometida, que «en conjunto los actuales moradores de Palestina representan á los antiguos grupos étnicos que se hallaban allí establecidos, los israelitas, cananeos, hetitas, jebuseos, amonitas, filisteos, idumeos, etc.» (1); y lo que de Palestina se dice, puede asegurarse de otros muchísimos pueblos asiáticos y de alguno africano. Las viejas razas y familias son el sedimento ó la levadura de que se formaron las nuevas que en la historia les sucedieron.

En la vida histórica de los pueblos estudiados, la duración cronológica y antigüedad tienen tanto significado como su misma extensión, influencia ó predominio. El Egipto, el decano y patriarca de los pueblos históricos, vivió de cincuenta á sesenta siglos de historia conocida; los caldeos con sus afines y babilónicos, sobre cuarenta, siendo los padres de las otras civilizaciones y los maestros de sus artes: ellos nos dan las gruesas hebras del fuerte ovillo de mil ideas de los pueblos que les siguen y les imitan. Todos los ya mentados de aquende el Tauro son sus hijos y sus discípulos en la cultura y en las artes. Los hebreos ó judíos, cuya vida conocida tiene hoy veinte siglos; los fenicios é isleños de su costa; costaneros de Africa, Grecia é Italia de igual tiempo; los hetitas ó hetheos de más de veinte; los asirios presuntuosos del siglo XII y posteriores; los medas y persas y los pueblos de Asia Menor, cuya vida pasajera por nuestros datos monumentales fluctúa entre nueve y seis; seis y cuatro siglos anteriores á nuestra era, en que los griegos predominan y muda la faz de los pueblos, y en fin, en Occidente la isla de Chipre, con su simpático tinte histórico, abigarrado por períodos y desigual y harto confuso, que es fenicio y griego á un tiempo, egipcio y asiático. En el transcurso de esa larga época antigua la vida histórica se armoniza y el roce de los pueblos crea semblanzas y relaciones que el arte conserva y nos transmite en detalles monumentales que han llegado hasta nosotros. La mezcolanza de productos de unos pueblos llevados á otros, la imitación de detalles extranjeros en tierras lejanas ó vecinas, la adopción de formas heterogéneas en países cuya existencia no se explica, son prueba patente de relaciones más ó menos duraderas entre ellos, cuando no de imposiciones de la fuerza ó de recuerdos de su paso. Los largos períodos transcurridos en varios pueblos, como egipcios, babilonios, pueblo judío ó indo-sanskrit, dieron lugar á reformas interiores, cambios políticos, religiosos, militares y civiles ó de costumbres, que sus artes han conservado sin variar su esencial fisonomía. Entre el período patriarcal de los hebreos y los egipcios y el de poder ó decadencia de unos y otros hay diferencias radicales en los dos pueblos que justifican aspiraciones diferentes de cada uno, pero no cambios graves y esenciales de la vida nacional.

En el extremo oriental de Asia es la India el país que concentró durante siglos el espíritu de los pueblos de raza turania, ario-sanskrit y cuchitas. El budismo, con su influencia avasalladora, su doctrina de alta moral y abnegación, su propaganda obstinada y extensísima, que abarcaba por etapas desde el mar de las Indias hasta el mar de Tartaria, todas las islas que rodean el continente, el Indostán, la Indochina, el país del Tibet, el inmensísimo *Imperio del medio* y el de Nippón, fué el poderoso factor en acción que impelió la civilización y el arte del extremo Oriente por derroteros determinados, después de haberle dado nueva vida y sello propio. Religión extraordinaria, espiritualista, casi anormal en la India, tuvo el budismo tal empuje civilizador, tal fuerza de atracción, tan grande y poderosa acción estética que sin él fuera nula ó muy tardía la vida artística de 700 millones de criaturas. Aún hoy, transcurridos veinte siglos, los rebrotes de sus ideas y lo selecto de sus frutos se distinguen por un sabor y un aroma especial. Y las formas del budismo, transmitidas de la India á la China y el Japón, se reproducen sin cesar en las formas de los topes modificados; de las torres ornamentadas y de las puertas de los estupas, cual las de Sanchi (fig. 159), transformadas en Pailoos y puertas artísticas de avenidas y edificios. Los mismos ascetas Sakia-Muni y sus adeptos, los ídolos raros del brahmanismo (fig. 187) transmigraron á la China y al Japón conservando su obesidad y redondez. Cuanto queda al Norte de la India, en el Tibet y Ne-

(1) Ch. Clermond-Ganeau: *La Palestine inconnue*. París, 1876, págs. 45 y 46.

pal y Cachemira, al Mediodía en la vecina isla de Java; en los edificios conventuales del Imperio medio y del Sol naciente; lo que en Cambodja reproduce las figuras del profeta, y en otras partes, como en el templo de Nakhon-Vat y en Angcor-Thom, borra la huella de aquel culto sanguinario de la serpiente y se asimila al del árbol de adoración, es pura obra del budismo innovador. Fué gran figura gigantesca para el arte y la cultura la del audaz reformista que adelantó el mundo oriental y le cubrió de monumentos; es figura sublimada, que embellecida por su severa y ejemplar abnegación, hace un contraste singular por el sello espiritual de su doctrina, con las formas materiales y egoístas del panteísmo de los pueblos que practicaban el budismo. Es como un Sócrates ó un precursor del cristianismo que se anticipa en seis siglos al movimiento reformador de algunos pueblos de la Grecia ó Palestina. Mas lo que forma para el arte su áurea corona, es aquel sello de grandeza y humanidad de que reviste el budismo las formas nuevas de su plástica y su pintura. Sakia-Muni es un profeta reformador que con sus actos y su ejemplar meditación dió el prototipo de las figuras que nacieron por influjo de la creencia (fig. 255). Y por contraste é imitación estimuló á los adeptos de otras sectas á producir tipos sagrados de su doctrina que copiaron servilmente á los dioses y profetas del budismo.

Veintiún siglos de arte propio con sus formas sucesivas tuvo la India, imitados durante catorce por la China y doce por el Nippón. La Indochina se coteja con aquélla en duración monumental, mientras Nepal y el país del Tibet se asemejan á la China en producción plástico-gráfica y la aventajan en antigua propaganda é imitación indobudista. La consecuencia natural de todo esto es que el budismo es la clave con que se explica la existencia y duración de aquellas artes en el extremo oriental del viejo mundo.

Dos corrientes civilizadas existen, pues, en los pueblos del mundo antiguo que son propicias á las artes: una pagana al Occidente, otra creyente, razonadora y espiritual al Oriente, donde el sol se levanta para el Asia: la primera con un espíritu civilizador muy distinto y desligado del de aquéllos, con el budismo por blasón de una aspirada unidad de creencia en que se agrupan el Indostán, la Indochina y los países circunvecinos; el Imperio dicho *Celeste* y el que componen tantas islas agrupadas bajo una enseña en otro imperio, del Sol naciente. La otra corriente la formaron los egipcios, babilonios, caldeos y los asirios; los fenicios y hebreos con los pueblos de Palestina; ketas ó hetheos, medas, persas y cipriotas con algunos costaneros del Norte de Africa y el Sur de Europa, enlazándose unos y otros por algún ideal arraigado ó costumbre inveterada.

En la vida etnográfica, política, social y artística del mundo antiguo, cada pueblo presentaba un color determinado, representó un papel ó adquirió un oficio para la historia. Era el Egipto el prototipo patriarcal razonador y más estable; Babilonia y el suelo accadio la vida agrícola y sedentaria; la Asiria el espíritu de conquista é imposición dura y despótica; los hetitas y vecinos de Asia menor la instabilidad y fraccionamiento tras la conquista, y el vaivén y variaciones como de gente de vida nómada; los hebreos la aspiración más ecléctica en las artes advenedizas y de lujo regio, la instabilidad de los tipos y los estilos, el estro poético más sublime y el levantado ideal creyente en pos de una idea regeneradora, el *monoteísmo;* los fenicios, mercaderes y navegantes, aventureros y expendedo-

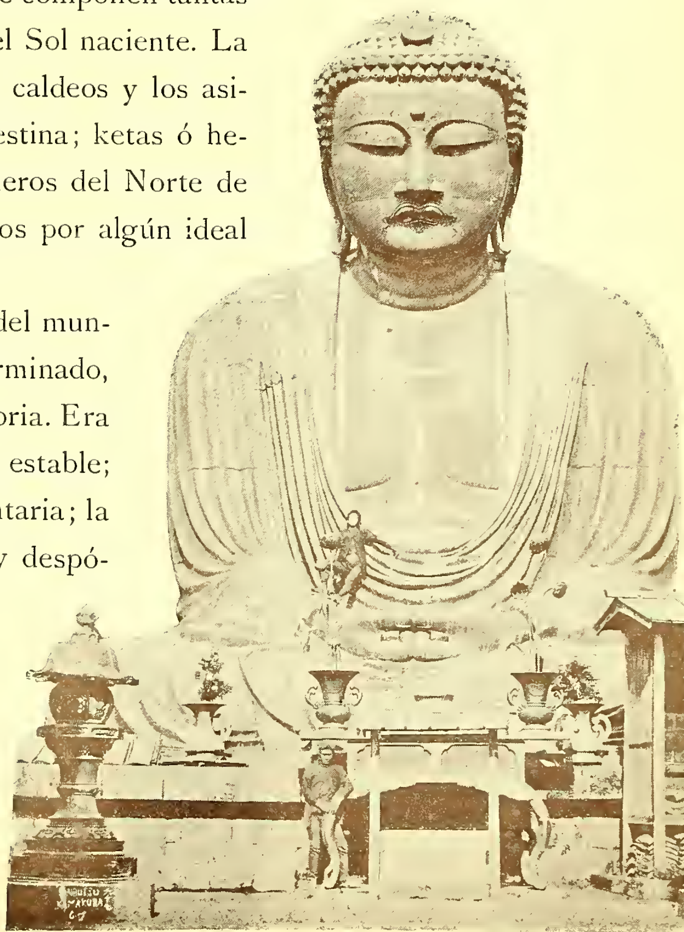


Fig. 255. – Colosal busto chino con formas tradicionales producidas por influjo del budismo

res de cuantas formas y conceptos procreaba el mundo antiguo; renovadores constantes de la vida de otros pueblos, de impresiones en todas partes donde aportaban con frecuencia interés y aliciente artístico por los productos de su comercio y barajadores de elementos heterogéneos de todas las culturas; los medas y persas, Chipre y Asia Menor, la última evolución de los pueblos del mundo antiguo. Y allende el Tauro y el Punjab, la India sanskrit, cual otro Briareos, extendiendo sus fuertes brazos por todas partes á Norte, Oriente y Mediodía, esparciendo con la tenacidad de su espíritu épico y religioso las semillas fructificadoras de la cultura más oriental. El extensísimo imperio chino elaborando siglo tras siglo encerrada en secreto para Occidente la materia que le daba la propaganda neobudista, y llevando más allá á Corea y el Japón los frutos opimos de su adelanto, que por obra de extensión religiosa acaparó con exclusivo privilegio el Nippón. En esto fué el cuchita oriental el prototipo del pueblo activo y egoísta, que recogía las semillas que le llegaban desparramadas de varias partes, y las echaba en suelo virgen para que pronto fructificaran ó florecieran con la ufanía harto viciosa que les hizo el más espléndido productor de aquellos pueblos. La Indochina, en fin, por su mezcla de razas varias y su cultura semejante y abigarrada de tiempos distintos, forma el último eslabon con que se enlaza hacia Java ó la Oceanía la cadena de sociedades discrepantes de las nuestras.

En los pueblos de una y otra región histórica del viejo mundo un sello local etnográfico caracteriza por grandes rasgos y de un modo negativo su idiosincrasia. Nunca el turanio dejó de ser constructor; ni el cuchita gráfico plástico; ni el aria-védico grave poeta; ni el ariano ó iraniano asimilador; ni el puro semita antiartista, melancólico cantor, audaz y apasionado; ni el celta agreste y montaraz, fantaseador y apegado á lo simbólico y lo rítmico rebuscado y algo bizarro; ni el pueblo chino amante de la vida expansiva; ni éste de la concentrada, ni esotro de las sepulturas y los sitios tristes y retirados y las figuras que obligan á meditar, ni aquel otro de lo humorístico y locuaz que hace grata la existencia con sus gracias peregrinas y su aparente frivolidad.

Si individualmente tiene su significado cada uno de los pueblos de esos grandes grupos históricos, tiénenle también juntos, toda vez que por períodos al menos concurre cada uno con sus elementos al concierto universal de las naciones. En sus artes sucedió que unos y otros se prestaron ó usurparon elementos de conjunto y de detalle: el símbolo de Baal, el Ferever y el del Sol de los egipcios son, por ejemplo, imitación uno de otro; el loto sagrado es un símbolo común de los asiáticos de Occidente, que admitieron entre los suyos como importante hasta los indios del Indostán, los aria-védicos y los budistas de todas partes (1); el Kerub ó Kerubín, ora egipcio, ora asirio, debió ser aceptado por los hebreos á la par de otros pueblos relacionados con aquellos que primero le emplearon. El enlace más ó menos natural de las naciones, oficial ó clandestino, era un hecho diplomático bien fundado en la política internacional de viejos tiempos. La importancia de los reinos poderosos y el prestigio adquirido por los grandes ó los pequeños, ó sus desgracias, les obligaban á entrar en tratos y relaciones que las épocas de David y Salomón nos explican sobradamente; y por obra de esos tratos y cruzamientos cada pueblo enviaba á sus amigos ó á sus señores muchos presentes que servían á dar enlace objetivo, y más de una vez de modelo ó de estímulo para varias inclinaciones y aun formas de arte, con el influjo de los objetos más preciosos hechos tributo.

La moda, el capricho, la imitación y hasta el plagio llegaron á veces á cambiar las aficiones, á seguida de un suceso importante, de una conquista, un matrimonio ó de pactos y tratados diplomáticos. Hasta hoy se ha estudiado generalmente cada pueblo por sí solo sin enlace ni trabazón con los coetáneos; mas su existencia separada es mitológica, por lo imposible de convertirse en hecho real en ningún tiempo de la historia. La vida antigua, aun aislada por la tendencia egoísta é individual excesiva de los países

(1) El *Loto de buena Ley* es un libro budista capital de los indios, chinos, nepaleses, etc.

que exageraban los abolengos de las razas y extremaban sus simpatías y sus odios á sus afines ó extranjeros (cual arianos y semitas), creó en todas épocas una armonía de elementos heterogéneos puestos en juego por sociedades diferentes, y utilizables por todas ellas en un cambio y cruzamiento de ideas y obras. Cada familia, cada raza y cada pueblo vivía aislado en el radio de sus ideas é inclinaciones, de sus usos y costumbres, de sus artes y cultura; mas aportaba á las demás, y sobre todo á las afines y las amigas (cabe las razas más odiadas), el resultado de su vida y actividad con el roce espontáneo ó de dura imposición.



Fig. 256. – Ninipsandán ó el Hércules asirio, de Nínive

Trabajaban los antiguos más aislados por obra de raza ó habitual, con sus medios naturales y su nativa vocación, en todo aquello que nuestra tierra había inclinado á producir. Encargábanse los fenicios de llevar á través de los mares y las costas el equipaje de las ideas y las obras. Del Egipto y la Asiria, de su suelo, exportaban como carga ó como lastre lo principal y productivo. Por eso hallamos barajados los diversos elementos de cultura heterogéneos hasta en regiones apartadas: en Inglaterra y en Rusia, en la India y en las costas africanas, en las próximas como en Siria y Arabia, en Italia y Francia, España y costa líbica. En cuanto á los del Asia ulterior trabajó la India de propia cuenta llevando la abnegación de sus creencias y el heroísmo de sus epopeyas tierra allá; las tradiciones de sus ascetas y sus héroes á pueblos afines, y la bondad de su moral más perfecta y más humana de toda el Asia, no hebrea ni magista, á todos los pueblos circunvecinos y hasta apartados, inclinados á aceptarla. Los indochinos, los tibetanos y nepaleses eran los propagadores, los chinos los conservadores, y fueron los japoneses los que, á fuer de artistas en todo, la invistieron de cierta plástica ideal. Representan los viejos indos el espíritu más fantástico, exaltado y ascético; los nepaleses y tibetanos el ascetismo más concentrado; los indochinos las variantes de un mismo tipo y la propaganda; los del Imperio Celeste la costumbre convertida en quietismo, y el nipponés el perpetuo *estatu quo* hecho costumbre y rodeado de una aureola de vida y arte atractivos y naturales: la última etapa del movimiento intelectual y hasta artístico, que en el orden de la creencia se convierte en arraigado *positivismo*, y en lo humano y más estético toma sesgo muy realista de moderna y europea contextura.



Fig. 257. – Osiris Lunus Thot, en bronce, de la antigua colección particular del príncipe Napoleón

Cada uno de aquellos pueblos del viejo Oriente condonaba é imponía el contingente de sus obras y sus ideas á los demás y juntos todos produjeron la vida armónica característica de sociedades importantes y primitivas.

Lo que la cronología, la geografía y etnografía, la historia toda, la cultura y civilización, la religión y la política nos explican, de los centros primitivos trascendió, y se refiere á las artes, que en lo remoto eran siempre fiel trasunto de la existencia política y social, literaria y natural de las naciones, separadas ó juntamente consideradas. El ídolo asirio (fig. 256), verbigracia, ó el egipcio con apariencias de faraón (fig. 257), son una imagen plástica y viva del influjo pertinaz de los hechos y las ideas en todos tiempos, y más que en otros en los asiáticos primitivos.

Ese trasunto de la vida de las sociedades está viviente, palpitante por su verdad, en los productos del ingenio, que son el reflejo de la vida misma de los pueblos. Dado el cuadro animado de la existencia histórica de unos y otros se tiene el cuadro de la del arte. La vida del arte del pasado es como siempre, en su integridad, la vida misma de las naciones. Las grandes entida-

des caracterizadas hallan su tipo y su color, también característico, en la reunión de los productos de sus ingenios, que son en parte el nervio vital y más visible, más durable de los países. Por su obra es el arte la civilización rediviva en forma plástica ó plástico-gráfica. Es una planta de feraz vitalidad que toma la savia, el aroma, el color, la forma propia de la tierra en que se crió. Cuando se tiene el esbozo completo y animado del arte histórico, se tiene el boceto de la vida de su historia: uno y otro son gemelos inseparables que se explayan y espacian con los textos y reviven con la imagen. ¡Cuánto no dice la piedra labrada y magnífica de un templo indio (fig. 258) que hace gala de la espléndida hermosura de aquel estilo del Mediodía, intrincado como parásita vegetación tropical y precioso como el traje y joyeles de un Rajá soberano! ¡Armonía exuberante! ¡Qué feraz y qué viciosa, qué llena de savia, de frescura ó de verdor nos aparece en las leyendas hechas de bulto, en las anécdotas representadas, en los poemas de relieve, en los actos más comunes de la existencia individual ó colectiva ó en los símbolos y las imágenes de la creencia ó el fanatismo, en las empresas agitadas y letales de la guerra, ó en las amables escenas públicas de la paz bella é ingente donde se goza en sosiego naturaleza!

Allá en Egipto á través de tantos siglos y cambios políticos hay en el arte de tres fases de su historia un período primitivo admirable de arte simple y arte sublime, en que lo ingenuo y lo sencillo, lo pequeño y cotidiano natural de la vida de labradores está rodeado de obras que imponen por lo gigante y admirarán por lo acabadas y soberanas mientras dure la humana especie; hubo período de grandeza militar que resume un poema bélico y figuran mil relieves y pinturas llenas de acción y realidad; hubo un tiempo de ese período en que combate la nación por recabar su independencia y autonomía al fuerte empuje del sentimiento nacional; hubo otro tiempo en que las luchas de religión ponen á prueba la creencia tradicional con Kuen Athen, ó por presión de la teocracia roban al pueblo su expansiva vitalidad; hubo un tiempo de faraones engreídos que, soberbios con los laureles de sus mayores, olvidan lo grande de su carácter y lo espléndido de su trono, y sumen al pueblo, á la nación, en decadente rebajamiento: esos tiempos tan distintos forman la etapa del nuevo imperio; y viene luego el tercer gran período en que encalmada la vida pública, y reposando los ejércitos, busca el pueblo, á contar del faraón, vida espléndida, confortable, grata y amena, elegante y lujosa. El arte egipcio de esos períodos nos retrata, con las escenas que reproduce, con los útiles de arte viviente y á la postre hasta hermoso, la forma entera, de antigua historia, rediviva con poesía. El color y la animación de ese arte resucitó aquel cadáver legendario, gigantesco y fabuloso que quince siglos conservaron momificado. Y á través de las etapas nos aparece el Egipto imponente, noble y severo, con su arte colosal como su vida, que espera inmóvil siglos tras siglos que le juzguen y le admiren. Pero aparte de ese aspecto de conjunto, en Egipto fué la vida de su arte toda la vida de la nación por etapas, con el color de los períodos y el resumen de cuanto crió la naturaleza ó produjo la cultura. Por períodos, como va dicho, es la vida más sencilla y patriarcal, más severa, religiosa, más guerrera y más amena que se puede imaginar en los pueblos más modernos, más positivos y más libres.

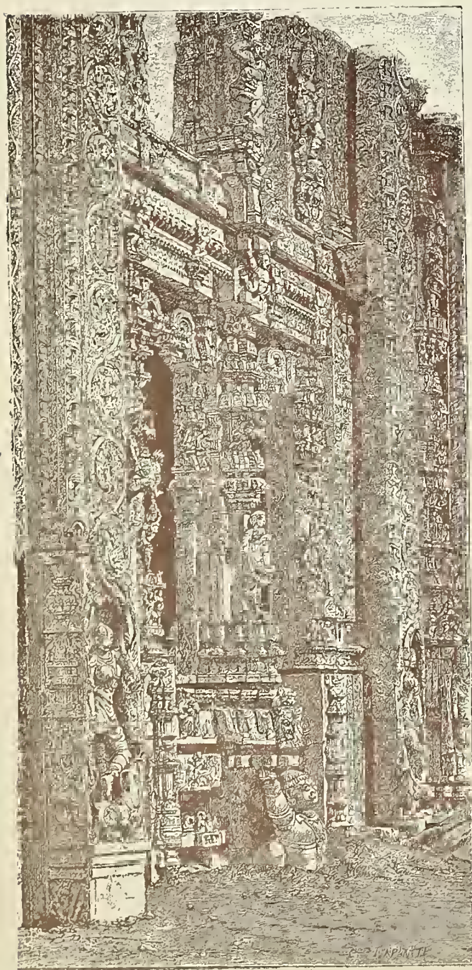


Fig. 258. – Pórtico de un templo indio de Tripetti, estilo del Sur (Deccan)

Abreviando: en Caldea el arte es serio y sencillo, incipiente y natural, que sirvió á príncipes y señores como arte regio y á todo el pueblo como objeto de adoración ó amuleto popular. En Asiria,

por lo que queda, era un arte de creación regia y regio empuje, que con forma aparatosa representa símbolos sacros, imágenes de la realeza ó sagradas, con doble significado misterioso é imponente, y escenas íntimas y guerreras de la vida de los déspotas conquistadores, fuertes y duros: son las artes babilónico-asirias que con el arte egipcio hoy se señalan como más características, históricas y originales. Los otros pueblos las imitaron más ó menos y tienen artes influídas por las suyas. Los medas y persas que les remedan en los palacios de sus señores y reyes espléndidos reproduciendo con forma híbrida, aunque simpática, entre egipcias influencias, los prototipos naturales y de simbólica ninivita de más efecto, los de pintura decorativa de los asirios por mano de artistas helenos y otros artífices, que ingirieron algo del arte ideal y delicado de la Grecia del siglo VI al V, en las magníficas construcciones aqueménides; los fenicios y cipriotas, éstos más griegos que fenicios, produciendo joyas de arte primoroso en su riquísima platería (fig. 260), airosos vasos decorados con elegancia, trabajos en vidrio originales y asaz nuevos en Occidente, hermosas urnas de enterramiento de corte griego y sarcófagos seudo-egipcios, ídolos rústicos y estatuas icónicas votivas en la isla de Chipre, que tienen de sacro en su actitud, de histórico en su carácter y detalles y de humano en su reflejo ó aureola de viviente realidad; es, en fin, un arte ecléctico ó mezclado en los tipos y detalles, que desciende á lo vulgar y hasta rastrea cuando se eleva, y se crece cuando baja ó vulgariza sus objetos: entre símbolos, cuadros híbridos é imitativos cumple su fin. Los hetitas ó hetheos, pueblo rústico y primitivo, desparramado como siembra por la Siria y Mesopotamia, cuya plástica refleja una vida algo formada, espontánea y vigorosa, pero tosca, que estampa sus actos y sus símbolos originales en la materia sin pulir, en la roca agreste y ruda de las montañas: es un arte cuya vida refleja intentos primitivos y poco cultos bajo formas adelantadas é incipientes. El pueblo hebreo, nómada en arte cuando pastor, regio después por emulación, imitador de por vida hasta en las formas de idolatría y fanatismo, practicó el arte con una acción desigual como su historia, inconstante como su espíritu y veleidosa como el mudable instinto étnico hacia el dios uno ó los dioses que conoció; pero fué arte religioso en todos tiempos, como de pueblo siempre atento á una mira fundamental, la creencia. Y los pueblos de Asia Menor y los cipriotas, mitad indígenas, mitad griegos, por lo menos en espíritu son eclécticos, que, como abejas, liban la miel de sus artes en la vida de las flores más ufanas de los pueblos que les rodean: formas sirias, formas fenicias, formas griegas, asiro-egipcias aparecen en comarcas de activas tribus de Asia Menor, que se suceden y se mezclan con cien tribus advenedizas y algo nómadas, ó se encuentran en regiones de montañeses, que cual abejas laboriosas hacían colmenas por viviendas en grandes grupos de ornadas grutas con apariencia arquitectónica. Aquí como en Chipre la vida del arte tiene apariencia transitoria y algo frágil, con un fondo etnográfico permanente y autóctono.

En el Asia ulterior la vida del arte es en la India la más compleja y abarcadora que se pueda imaginar, comprendiendo la creencia en todos sus aspectos de raza é historia (brahmanismo, budismo, sivaísmo, wichnuísmo, jainismo y sectas del Rajput) y las tendencias de familia ariana, turania, cuchita, en todos sus vivientes aspectos, y abarcando la epopeya, la leyenda, el mito, el cuento, el símbolo, en cuantas formas establecieron las religiones, las costumbres y la arraigada y perenne tradición. El arte indio vivió siempre y vive aún exuberante y espléndida existencia, procreando un inmensísimo cosmos fantástico y legendario que tiene de historia y de novela inverosímil: como río caudaloso que se sale de madre, arrollador, anegó el Asia oriental en sus formas, sus ideas y su empuje, mientras seguía siglo tras siglo procreando en sus regiones etnográficas tipos nuevos y variados, monumentales, llenos de vida, que tienen propio y original significado. En el Celeste Imperio la vida del arte es un enigma durante siglos: como hondo rescoldo escondido bajo frías cenizas, apenas se percibe. Bullidora y hasta progresiva por períodos, deja ver hoy la huella caldeada por un calor latente que le servía de elemento vital y como de estímulo, productor de imágenes de segunda mano para la creencia, raras y feas, de forma extranjera, hecha propia para expresar ideas bizarras de extraños ídolos; vivientes y animadas, aunque inclinándose á lo grotesco

y la caricatura, para las escenas públicas é íntimas, y rodeadas de esplendidez para el goce material y estético, para el lujo y el aparato de una vida *confortable* y como elemento de negocio y de riqueza de industriales laboriosos. Refleja las tendencias interiores, la vitalidad exterior, las aficiones y goces sociales con los gustos y acicates de la vida y las creencias populares hechas históricas por los cuadros expresivos y vivientes de la plástica industrial y la pintura. ¡Cuánto imita el Nippón esas tendencias y las crece con su ingenio más activo y su empuje procreador! Allí entre vaivenes y cambios históricos tiene el arte una vida religiosa tradicional de influjo indio, un aliento seudo-chino aristocrático de familia, de once siglos, y una vida popular exuberante de otros tres. En el cuadro ó la escultura religiosa, en el objeto decorativo, en el juguete industrial trocado en arte, en la pintura de paisaje y natural ó de costumbres, dice á voces aquella plástica por lo gráfico de su vida que con su fuerte calor interno, con su activa vitalidad, con su riqueza y su deslumbre, con su fecunda producción, con su perenne unidad, con su vario sello histórico, con sus cuadros llenos de aliento expresivo y aun poético, con su verdad objetiva y su realismo cautivador, que es sobrada su savia interna y viciosa su vida externa. Y en la Indochina, el Nepal, Cachemira, Cambodja en un período, y la isla de Java, fluctúa el arte constantemente entre barbarie y grandeza, entre esplendor y vulgaridad, entre realismo y alegorías ó símbolos raros é imponentes y entre ornatos de gran belleza y semirrústicos primitivos, agraciados y originales. En ocho regiones neobudistas la existencia, la vida íntima del arte es por esencia etnográfica y tiene el sello de locales aficiones y tradición. Por etapas parece que juega el ingenio ó fantasea con las imágenes que entre irregularidades y grandezas se producen, y por comarcas, como en Cambodja, Cachemira y la isla de Java, un aliento sublimado y monumental, mezclado de bellezas, hermosura y natural buen sentido, da á las obras de aquel arte un sello histórico marcadísimo y una rotunda grandiosidad y apariencia gigantesca hasta cuando se baraja con lo pequeño, con lo bárbaro y lo vulgar por exceso de vigor: tiene en eso de aquellas verdes é intrincadas hojarascas y malezas de que se visten las vastas ruinas con profusión sorprendente y pintoresca.

Resumiendo: la vida del arte plástico gráfico en Egipto es una síntesis humana y sublime que asombra siempre con su imponente majestad, admira con su pasiva y reflexiva severidad y encariña con su naturalidad viviente y agraciada; en Caldea nos da idea del vivir fuerte y pasivo de pueblo agrícola, puesto siempre á la unida defensiva de su raza; el asirio la constante vida de goce, vida fanática, y la ofensiva dureza de endiosados soberanos y usurpadores olvidadizos de lo liviano de su poder y mudable de su corona; entre los príncipes aqueménides la grandeza magnífica que emula á los Creso orientales en esplendidez, á los asirios en aparato é imita á los griegos selectos en belleza y natural representación; los activos fenicios que amalgaman en conjunto heterogéneo formas y símbolos, tipos é imágenes extranjeros y diversos y crean un arte interior imitativo de otros pueblos y un arte lujoso de comercio; los hetheos, pueblo rudo y primitivo, que hace del arte inscripción, paleografía, que conmemora, junto á extraños jeroglíficos, hechos históricos y típicos símbolos en forma simple; los hebreos, que hacen del arte religión y de los símbolos é imágenes tipos de culto y adoración religiosa á perpetuidad; los chipriotas y otros isleños vecinos y los pueblos de Asia Menor, ora son sirios ó fenicios, ora griegos, y en todo tiempo y en todas partes imitadores distinguidos de las formas y las imágenes de otros pueblos. En cuanto al Asia ulterior, el Indostán representa la viva síntesis de familias innumerables con sus creencias originarias, sus tradiciones y su poesía, sus costumbres, su fauna y flora, petrificadas en construcciones características, como los pueblos y religiones de que son obra; los otros indios de la península oriental, el Nepal y Cachemira, son los vehículos é intermediarios de la India y el Oriente, que imitadores de su arte lo conservan interpretado con formas típicas adecuadas á sus obras y su cultura, y por postre son los chinos y japoneses los dos pueblos orientales más apartados en su arte, como en su historia y geografía, de las formas y las ideas de Occidente, y los que dieron aspecto nuevo, sesgo novísimo, al

arte plástico, creando un gusto peculiar á nuestro siglo con el *arte decorativo*. En la remota antigüedad fué, como siempre, la vida del arte el calor íntimo de la humana organización transformado en imagen; la naturaleza constitutiva y orgánica de cada arte; el reflejo plástico-gráfico de la existencia de cada pueblo ó sociedad, y el vigor y vitalidad históricos, naturales y estéticos con que el hombre representa sus sentimientos, su voluntad, sus ideas y sus actos cotidianos ó extraordinarios.

La existencia individual de los hombres presenta también, como los pueblos, aquella esencia de toda vida, de toda historia, de todo acto de la vida individual de las figuras representadas por la plástica ó la pintura. El arte humano y el nacional, de familia y de raza tienen siempre de común los caracteres de esa vida. En ellos entran como elemento los varios aspectos que hemos visto figurar en las artes primitivas del Oriente: el estético, el natural, el histórico, el religioso y el etnográfico.



Fig. 259. – Seti I y su hijo Ramsés II dirigiendo preces á sus antepasados. Tabla de los reyes de Abidos, templo de Seti

El estético no tuvo acción individual intencionada en el asiático primitivo. Se produjo por *refracción*. Fué inconsciente elemento que aparece por sí propio varias veces sin que los pueblos le buscaran casi nunca: sólo en las obras decorativas aparece con el lujo y la hermosura de los objetos. Nunca los pueblos del Oriente primitivo aspiraron á la belleza de la plástica (fig. 259), ni á producir emociones delicadas de puro arte; no aspiraron al ideal de lo bello en ningún orden de ideas por instinto, ni le hallaron conscientemente. Si á él llegaron más ó menos como en tipos de arte egipcio, en esfinges, y crioesfinges en figuras de irracionales, en cabezas de Isis ó Hathor ó en estatuitas imitadas del natural (fig. 20), fué espontánea y simplemente por la copia de la verdad peregrina ó característica y grandiosa. Lo que buscó con insistencia en todas partes fué la verdad por la senda del realismo (figs. 259, 261 y 262). Sólo algún pueblo, el hebreo, halló tal vez un concepto ideal en lo vago de sus imágenes de querubes ó algún otro; sólo alguno, el egipcio, encontró la belleza en el símbolo del faraón ó del sol, mas fué entonces por carencia de forma real; otro sólo le sintió en la pintura de paisaje y de flores, de avecillas y en los cuadros decorativos, el japonés, mas fué en tiempos muy modernos de la historia.

El ideal de belleza era un enigma para los pueblos primitivos, y sólo los griegos de períodos adelantados le sintieron y realizaron.

En el símbolo alcanzaron un ideal de puro arte, no por un acto *estético*, sino *ético*, religioso ó político-social. El toro alado, el esfinge oriental y fenicio ó cipriota, los dioses protectores ó los demonios mesopotámicos, el león escamoso de la Asiria dando rugidos, ó de Asia Menor (Mira) y la Persia siempre luchando; con Isdubar en Caldea; el Teraphin de los hebreos ó ninivitas, el Aguila hetita de dos cabezas, los símbolos regios y protectores de tantas partes; el tope ó estupa, la rueda ó disco; las figuras multiformes, las serpientes enroscadas y fantásticas de la India, la China y el Nippón; el árbol sagrado de indos y asirios, fueron símbolos prodigados por el arte oriental, con mil otros, en su carencia de medios plásticos ó expresivos de muchas cosas y en su apego á lo fantástico y misterioso. Un orden moral de belleza sujetiva hay en esto que emana siempre de la creencia, el poder, la majestad ó las ideas de acatamiento

y admiración á las fuerzas naturales, y que en el arte primitivo constituyen como elemento semiestético figurativo, localizado, transitorio y condicional.

Lo que domina en todo el Oriente es el realismo imitativo, crudo y común de todos los pueblos, desde Egipto al Japón; en todas partes sobresale en el arte y se presenta en las obras más antiguas de los pueblos, en los tiempos intermedios y los modernos. Es un sentir inveterado imitativo de copiar la realidad, es un apego á fijar la forma real y á simularla con sus detalles y fealdad, aunque con sello magistral y grandiosa, con aspecto monumental, el que avasalla todo el arte primitivo y le lleva al adelanto de las épocas de apogeo más brillante de la plástica y la pintura. Cuanto se dijo de un origen religioso y espiritual de la escultura fué una ilusión infundada de viejos tiempos. Y lo que copia en lo antiguo el escultor son los seres que le rodean, ya sean hombres ó irracionales. Para copiarlos se encariña con sus formas, sus actitudes y su expresión, y fuerza el tosco ó perfecto instrumento de que se sirve, con intención, con paciencia y fidelidad. Así un severo y grandioso realismo monumental habla de Egipto tallando estatuas ó esculpiendo *coilanaglifos* y relieves (fig. 261); otro realismo vacía figuras con vehemencia imitativa y habla de Asiria; éste traza gigantes, toros simbólicos bien imitados y procesiones de palaciegos, tributarios y figuras de soberanos, y habla de Persia; aquél en Fenicia imita escenas de la vida en cuadros históricos ó imaginarios y labra tazas hermosísimas y preciadas con profusa imaginería (fig. 260); esotro produce en Chipre testas y estatuas para el santuario y copia al hombre su modelo con intención imitativa característica aunque inhábil las más veces; aquel otro estampa escenas militares, religiosas y de costumbres con intención igualmente imitativa, y es el hetita; en otras partes se producen graves santones y Budas meditabundos de realista severidad, se llenan pórticos de estatuaria colosal y edificios de inmensos frisos y figuras por millares, se esculpen mitos ó episodios de poemas con hábil trabajo y encantadora reproducción de los desnudos, y se da á manos llenas ejemplares del realismo del arte indio; en pueblos lejanos se emplean medios primitivos en prodigar extraños ídolos colosales y figuras religiosas, tomando por tipo el desnudo carnienjuto de los hijos del país; y más á Oriente se producen durante siglos cuadros vivientes y peregrinos que son trasunto imitativo de las costumbres y exacta copia, antiestética algunas veces, por lo fiel de las figuras aristocráticas ó populares; allí en China y sobre todo en el Japón el arte es realista constantemente desde su origen y llega vulgar á nuestro siglo con un realismo superlativo. En todas partes y en todos tiempos del Oriente primitivo fué la fiel imitación de lo que vive el aguijón de dibujantes y escultores, siendo raro y sólo simbólico el concepto ideal ó vago plástico de las imágenes, cual en Judea; pues los pueblos, como niños, sentían estímulos de imitación de lo real perpetuamente y en todas partes. El ideal de belleza se halló tarde en las naciones del mundo antiguo, y aun entonces en períodos adelantados, brillantísimos, de sociedades determinadas. Hay que llegar á la Grecia de Pericles para admirar ese ideal que sólo razas privilegiadas han sentido y realizado en períodos de esplendor. El realismo, por el contrario, fué la forma natural de todos los hombres y las familias que buscaron en la plástica la forma tosca, exacta y cruda de la verdad. Para los dioses se crearon símbolos, sin que lograra el concepto antropomórfico alcanzar armonías y deleites de lo bello en pintura ó escultura. Como el hombre no presentía un ideal superior de lo divino con los encantos del platonismo, y no comprendía el poder sobrehumano y misterioso de las fuer-

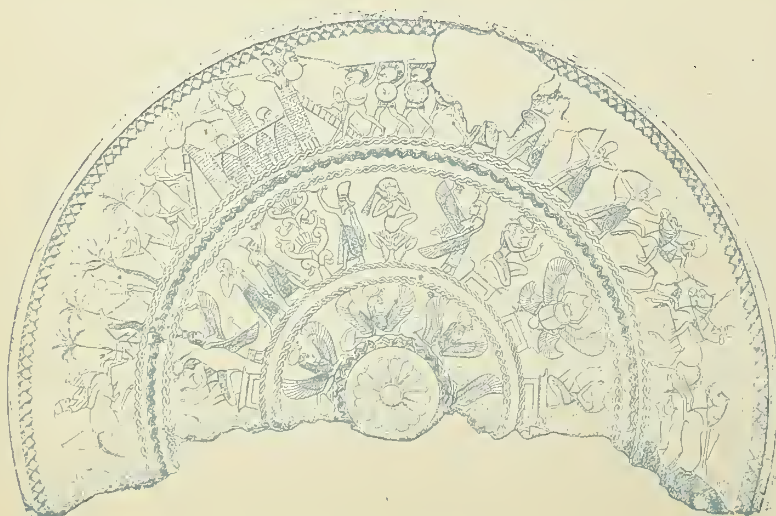


Fig. 260. - Fragmento de una copa de Amatonte, en plata, con imaginería seudo-egipcia, asiria y griega

zas naturales, el poder sobrenatural del ser creador, aunque aspiraran á explicarse esa unidad espiritual los iniciados, forjaba símbolos y signos gráficos relacionados más ó menos con los conceptos imaginarios. Esta forma relativa y contingente, puramente convencional é ideológica, es el esfuerzo postrero del ingenio y la inteligencia de los doctos del Oriente y el ideal reflexivo que se aproxima á lo sublime por el lado sujetivo: á él se encariñan siglos tras siglos todos los pueblos por patrocinio de los sabios y el sacerdocio. Creó á la par las empresas distintivas de los grandes, las enseñas de los pueblos y los signos figurativos de la acción superior de los dioses y los héroes.

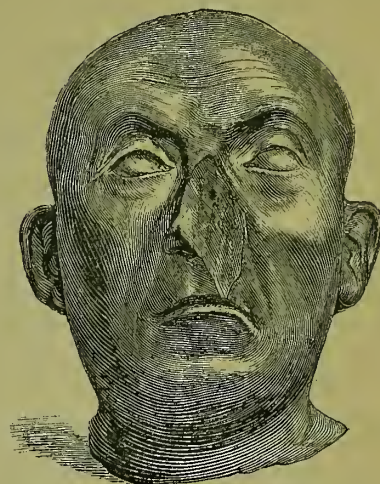


Fig. 261. – Cabeza de eunuco, en bronce, del antiguo museo del príncipe Napoleón

Otros rasgos de una estética plástico-gráfica creó el arte con sus imágenes: alcanzó, por ejemplo, lo imponente en Egipto y la India; lo sublime, natural, sosegado en los dromos y avenidas de los santuarios, terrorífico en las grutas del Indostán, y se acercó á lo sublime psicológico en el Santo de los Santos de los hebreos, grande y severo en los dioses y toros alados asirios; fué magnífico en las portadas esculpidas de los edificios bengaleses; espléndido en los dravidianos; rico en las preciosas copas de Fenicia y Chipre; hermoso en algunas figuras de Buda, en valiosas lacas magistrales; natural en las estatuitas del Antiguo Imperio, en tipos de mujeres súmmeras, en figuras de Apis, aves y carneros, en discos esculturados de Sanchi; vulgar en los relieves hetitas; agraciado en figuras cual la princesa Nai, en tipos y cuadros de mujeres japonesas ó en atractivos adornos chinos; lindo en las obras pequeñas de marfil y vidriería; gracioso en escenas populares del Nippón ó en la rarísima figura de hipopótamo de la tebana Tuerís; cómico en las imitaciones de Bes y los maléficos pateques; ridículo en los panzudos dioses chinos ó brahmanistas; grotesco ó antipático, repugnante y sensual en las obesas imágenes de ídolos materialistas del Imperio Celeste; feo en tantos tipos épicos, heroicos y de doctores singulares de los dos imperios amarillos: tuvo el arte primitivo personajes y motivos, pinturas, plásticas y monumentos para realizar reunidos todos los conceptos estéticos que en el arte se puedan señalar, pero siempre de un modo espontáneo y sin intención de producirlos más que por sentimiento creyente ó apego á la verdad real. Así logró lo bello objetivo con el budismo, lo intelectual con lo egipcio, lo moral con lo poético indo y lo espiritual trascendente con signos y señales peculiares de la vetusta creencia humana. Y así llegó á ser elegante con tantos objetos decorativos ó con los distinguidos y aristocráticos productos de la época florida saita y de Neetanebo; mas en esto hubo intención de producir hermosas piezas de una industria *confortable*.



Fig. 262. – Animal sagrado en bronce del antiguo museo del príncipe Napoleón

Plástico siempre el aspecto natural en todas sus producciones de las artes del Oriente, fué una directa emanación del apego imitativo de todas aquellas sociedades. El realismo, sobre todo, le dió su plástico sentido, sus detalles, originalidad y carácter, y el sentimiento de la naturaleza hábil y típica grandiosidad y elección adecuada. Es una selección histórica de las formas naturales, que todos los pueblos de Oriente efectuaron movidos por impresiones cósmicas y por un sentimiento artístico, tal vez poético, de la hermosa, atractiva é imponente naturaleza. Como si trazara grandes páginas de historia natural, copió el artífice con todo su realismo los seres y objetos étnicos que se ofrecían á su vista (figs. 261 y 262). A veces los transfiguró por simple obra de arte, ó por fuerza de imaginación les dió aspecto fantástico, mítico y sobrenatural. Las imágenes simbólicas de todos aquellos pueblos, sin exceptuar uno solo, son de esta condición. Y cada región geográfica se aficionó á los seres que más vivamente le impresionaban. Esta es una selección natural que tiene carácter etnográfico. El

hombre de cada localidad sentía en aquellos seres la forma y á la par la fuerza y vida que á tales seres distinguía; veía en ellos tipos locales que guardaban relación con su existencia particular y que eran sus compatriotas, aunque no fueran sus congéneres. Al copiarles ó imitarles hacía de ellos distinción por su tamaño y por ciertas condiciones de forma y especie, consagrando unos á la pintura y á la pequeña decoración y ornato, y otros á la decoración monumental. Y cosa parecida hacía con las plantas y la flora, si bien aquí con mayor libertad de elección.

Las plantas como el loto y el papiro, las ramas de palmera, el árbol sagrado, las margaritas, las madreselvas, las retorcidas y ondulantes hojas de acanto que los griegos emplearon coetáneamente, la flor del granado y la tupida hoja de olivo, las ramas de parra ostentosa con sus racimos son los tipos elegidos por el arte de Oriente, principalmente por regiones y de un modo tradicional. La flora grandiosa y exuberante del extremo de Asia también entró en la apretada ornamentación escultural de aquellos países, aplicada á los edificios y monumentos, siendo la China y el Japón los que emplearon con elegancia en la talla tales recursos pintorescos. Y la pequeña flora, la flora hermosísima ó peregrina que viste de fiesta constantemente los jardines y se enreda en las paredes y antepechos; aquella flora diminuta y de variados y vivísimos colores que matiza la campiña y los cercados adherida al hogar como tapiz ó como alfombra oriental de vistosísimos colores en las regiones de Mediodía y tropicales, aquella flora fué la que dió á la pintura y decoración ornamental de ciertas industrias, á la talla y escultura en pequeño, semillero de elementos preciosísimos. Los grandiosos y monumentales ejemplares son los tipos decorativos ostensibles y culminantes etnográficos, y los pequeños los geográficos, decorativos y pictóricos, regionales y nacionales que la historia aplicó de una manera original.

Iguales leyes rigen la fauna, pues la gigante hace parada en las fábricas importantes dándoles aspecto de monumento, y la pequeña se cobija ó espacia en los fragmentos y detalles, en la pintura y escultura y en los movibles objetos suntuarios decorativos. Tiene la fauna, sin embargo, otra vida que la flora, emanada de su existencia natural independiente, ambulante y expresiva. ¡Qué interesante se nos presenta en la historia de las artes esa plástica natural llena de empuje, activa y movida, bulliciosa y libre, según su instinto, mientras vive independiente! ¡Y qué grandiosa, qué imponente y gigantesca, qué sublime en las obras admirables de los pueblos!

En todos ellos forma el grupo de selección natural adecuado que los artífices eligieron, imitaron y aplicaron con gran tino, reproduciéndoles de ejemplares que veían. Y en todas partes se efectuó con un sentido peculiar, con un sentimiento elevado de las formas, de la vida y las costumbres de los seres reproducidos. No es lo fiel de la copia lo que sólo se admira en esta parte: es lo grande, lo poético y lo bello del espíritu con que se copia, lo elevado y artístico del aliento procreador que los artistas aplicaron al esculpirles, al tallarles gigantescos ó colosales en la materia hermosa ó ruda; es, en fin, la transfiguración que por su mano sufre la fauna al presentarse engrandecida, idealizada, en las páginas de esos libros de serio arte en que la vemos petrificada. Mas siempre guarda su carácter peculiar cuando es copia, y expresa siempre las preferencias de los pueblos primitivos, de las familias y las regiones por este ó aquel tipo natural.

Son en Egipto grandes becerros y carneros, bueyes, leones arrellanados en elevados pedestales, y estatuas simbólicas del buey Apis; en Caldea, Asiria y Persia leones ó toros musculados adosados á las puertas ó luchando, unicornios ó ciervos míticos é imaginarios; el león en los tronos y los muros de los hetheos; grupos de bueyes en los útiles religiosos de los hebreos, y fieros toros y leones en comarcas de la Siria. Mas donde aparecen con más énfasis y en mayor número las grandes piezas de la fauna oriental es en la India, donde tigres, leones y caballos encabritados con fantástico aparato dan á los pórticos y las puertas monumentales y á lo alto de las cornisas el aspecto más asombroso é imponente imaginable. Los pesados y deformes elefantes colosales, sueltos, en grupos, en tropas ruidosas, llenan los zócalos y los

frisos interminables, sirven de base á los pilares y dan pie ó remate á historiadas puertas budistas de los topes ó á los arrimos de las grutas; los cocodrilos y las culebras que se enderezan y se enroscan en los cuerpos independientes de las fábricas, y todo ese cosmos algo épico, como el caballo salvaje y gigante, lleno de fuerza y de empuje, sirve para dar vida animada y semiheroica, pintoresca y terrorífica, á las vastísimas construcciones. En cuanto á los pueblos indochinos se inclinaron además á lo híbrido y monstruoso con carácter alegórico, y los chinos y japoneses les siguieron, figurando raros dragones y culebras entre los tipos artificiosos con que adornan las construcciones. ¡Cuán admirables no son también las figuras alegóricas que la fuerza ó el poder, la grandeza, bondad ó maldad ú otras dotes y cualidades superiores y morales de los dioses y los héroes equiparan por relaciones intelectuales de simbolismo á las virtudes naturales de los seres inferiores!

El león majestuoso con cabeza de mujer que tomó el nombre de esfinge egipcio y extendió su típico modelo por toda el Asia, la Grecia y las islas del Egeo, con interpretación varia y confusa, y las figuras de Phtah, de Osiris, de Amón, de Isis, de Neith, de Pasch, de Anubis y otras sin fin con cuerpo humano y cabeza de irracional que se contienen en el *Panteón* egipcio, donde se esculpe toda la fauna más importante del país del Nilo; el toro alado con humana cabeza de Asiria y Persia, y los dioses como Nisrock, Illu y Belit ninivita, con la cohorte de demonios y seres buenos ó maléficos, *terafims* y otros engendros de fantasía, mezcla de hombres, de monstruo, de fiera ó de ave de rapiña; las figuras de Isdubar y de leones que con él luchan transformados en seres híbridos; los querubines del Tabernáculo posteriores á Salomón, y muchos ídolos adorados en Canaán desde la época de los reyes, y ya antes prodigados en Judá é Israel al dividirse el reino unido de David, siempre por obra del influjo de los *paganos* de Palestina y el de las naciones poderosas; y últimamente, del lado acá del Himalaya la prodigada figuración de elementos sobrehumanos sancionada por la creencia bajo las formas de irracional con cabeza de hombre ó mujer, ó cabeza de animal en cuerpo de hombre, sin fin de ejemplares en que el artista amolda las partes varias heterogéneas á un concepto de religión ó simbolismo, esforzándose en enlazarlas con armonía, imitarlas con perfección y emplearlas con aparato. Y los brahmines del Indostán continuaron esas tendencias en varios tipos de su vastísimo Panteón, haciendo alarde de soberbia, grandeza de conjunto y extrañeza de detalles y sobre todo de habilísimas imitaciones. Comarcanos de Birmania y siameses, con otros pueblos de la India oriental, emularon á sus vecinos con las figuras de elefantes de tres cabezas y un solo cuerpo, y aquende y allende la forma gigante monumental fué siempre un medio escultórico de hermosear las grandes fábricas con los símbolos de la creencia, recabadas al mundo real y á la agreste naturaleza. Hay un sentido elevado y trascendente en esas figuras, y un verdadero ideal ideológico forma su fondo en maridaje, no siempre armónico, con el cuerpo natural.

Y en cuanto á la forma de la pintura y la pequeña decoración, entró toda la de los pueblos en el Oriente primitivo con sus rasgos característicos y su movida vitalidad. Desde el escarabajo egipcio á la crisálida china hecha insecto japonés, ¡cuánta variedad amena de motivos pictóricos y decorativos ú ornamentales no prodigó el tallista, el escultor y pintor, como signos religiosos ó enjambre de elementos plásticos y hermosísimos, en las obras que produjo! Toda la naturaleza con sus extrañezas y sus primores, con sus fealdades y sus encantos está abocada aquí en reproducciones por millares, sorprendentes por su vida y admirables por su trabajo y su técnica industrial ó su labor artística. El insecto, el ave, el pájaro, los innumerables mamíferos de media y pequeña conformación (sin excluir á los feos simmios), los grandes y hermosos volátiles, los peces y vivientes acuáticos, todo entró en el cuadro y en el relieve, en el plástico objeto y en la pieza industrial desde el Nippón al Egipto. Y allá y aquí con una comezón realista que le hace primoroso y á las veces encantador, aunque sea vulgar ó ridículo. Admíranse también como prototipos que pueden ponerse á cotejo con los tipos naturales y forman un vasto cuadro geográfico y de historia natural.

El hombre, superior á su lado, hace un brillante papel en la plástica y pintura antiguas, pues aunque rara vez es bello, es siempre natural y distinguido, ó viviente y lleno de bríos. Su imagen realista está trazada en todas partes con preferencia é interés, aunque no siempre con gran arte. El artista tuvo por ella atracción particular: en ciertos pueblos le encumbró y en Egipto fué objeto de un estudio constante y serio, de proporciones metodizadas, sin dogmatismos visionarios (fig. 263), como en escuelas más modernas, con grandiosas cuadraturas monumentales (fig. 264). Varón y hembra interesan en algún modo por condiciones *positivas* de la forma. Esta varía según escuelas, pueblos y razas, ó por regiones etnográficas, dando siempre fiel trasunto de cualidades constitutivas de su ser y naturales. Las cabezas son la pauta principal de expresión y filiaciones de arianos, iranianos y semitas, de cuchitas y turanios señalados en los capítulos precedentes. Mas también la da el cuerpo, cuyas formas bajas ó esbeltas y delgadas, fornidas ó airosas, muelles ó sensuales, redondas ú obesas, enjutas y escuálidas, nos señalan al hombre del Nilo en el viejo y nuevo imperio; al keta y hetheo y al semita; al indo-sanskrit é indo-turanio, al asirio y al amarillo de la China y el Japón y al indo-chino, flaco y activo, de raza mezcla, que representa un tipo mixto entre el turanio y el ariano. Las razas cruzadas, como el cipriota y otros isleños, tienen en arte un corte esbelto y rostro expresivo, en que se anuncia la sangre activa del indo-europeo. La vida local de cada tipo está estampada en unas síntesis de dibujo ó esculturales que resumen bien los rasgos etnológicos y mezclados de los pueblos. El realismo aparece en tales tipos estimulando la imitación á los detalles y á los rasgos generales de familia.

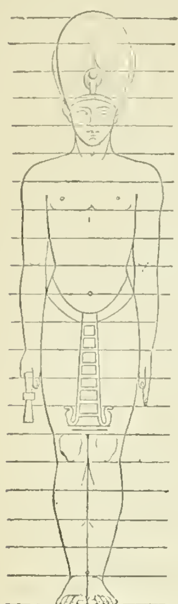


Fig. 263. – División proporcional ó artística del cuerpo humano en Egipto

Debe con todo tenerse en cuenta que en la forma de las facciones, en la apariencia y expresión de los rostros y en los desnudos entran á veces aficiones que les dan caracteres convencionales. Tal acontece, por ejemplo, con el desnudo muy musculado de los asirios y el rostro viejo de sus reyes y sus eunucos, exagerado en ambas partes; con las esbeltas figuras persas, con la sonrisa y aire fatuo de las figuras votivas de los cipriotas; tal con los cuerpos de muchacho, corto y rítmico, de los hetheos; con las caderas abultadas y redondeada musculatura aponeurótica de los indos; con la rotunda obesidad de los chinos y los rostros de estrecho óvalo de las mujeres nipponesas, que jamás dió la realidad. Aquellos rostros, sobre todo, son de un corte y facciones singulares que se repiten sin cesar, con perenne monotonía en nuestro siglo; y aunque simpáticos, son resultado de una manera convencional: la larga nariz aguileña, los ojos estrechos y prolongados como un grano de cebada, adormecidos y como enfermos; los labios abiertos como dos hojas diminutas de un rosal, dan en los óvalos prolongados de los rostros un aspecto de insulsez caricaturesca y una fealdad superlativa. Tipos asiáticos de apariencia europea se hallan también algunas veces, y muchos germánicos en el Japón: se cree ver con frecuencia las artes tudescas del siglo XV y XVI en los rostros y figuras de las regiones más remotas del Asia oriental. Prueba patente de que no basta *cualquier tipo* elegido al acaso para juzgar del carácter etnográfico de las figuras, sino que es fuerza la selección de *prototipos* característicos y acentuados. La afición de los artistas y del pueblo á los rasgos comunes de escuela ó los influjos de época son condiciones que han de inquirirse al estudiar la vida y forma de las figuras, pues en lo antiguo pesaban tanto en la costumbre las tradiciones sancionadas por el arte como la misma verdad real.

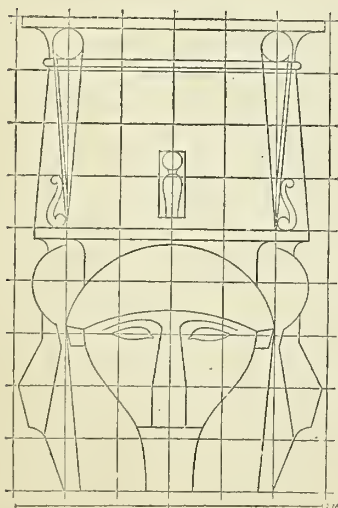


Fig. 264. – Disposición geométrica de una cabeza bajo cuadrícula. Cuadratura arquitectónica de Egipto para un capitel

Lo que la naturaleza con su corpórea y abundante forma humana, irracional y florida, activa, animada y espléndida, etnográfica y regional, dió como elemento de arte, forma el cuadro viviente de la geografía antigua en

sus faces histórica y descriptiva. Todo el Oriente antiguo con sus razas, familias y tipos, especies, fauna, flora, vida agrícola, creencias, costumbres y usanzas, trajes, instituciones, cultura, aficiones, industrias, estado social, de riqueza ó económico, de dura y arbitraria ley, con sus impresiones y escenas naturales, y con cuadros de paisajes, en que el agua, el cielo y la luz, los astros con su forma, su color y su intensidad están representados por la pintura, todo está recogido, estereotipado, archivado por el arte en sus diferentes formas plásticas. La vida característica de muchísimas cosas nos ha sido transmitida en su integridad objetiva por testigos oculares que de ellas gozaron ó por ellas sufrieron. Desde este punto de vista nos da el libro más verídico de la geografía antigua que se pudiera guardar. Es la gráfica reproducción de lo que las letras no explican y el comentario perpetuo á los textos del pasado. Y así lo es de la historia: la crónica manuscrita no fué nunca más verídica, aunque tuviera más detalles de explicación intelectual ajenos á las formas de arte. Mas la crónica esculpida y pintada aventaja á la otra crónica en tangible significado, de corpórea realidad y de percepción más gráfica que penetra por la vista.

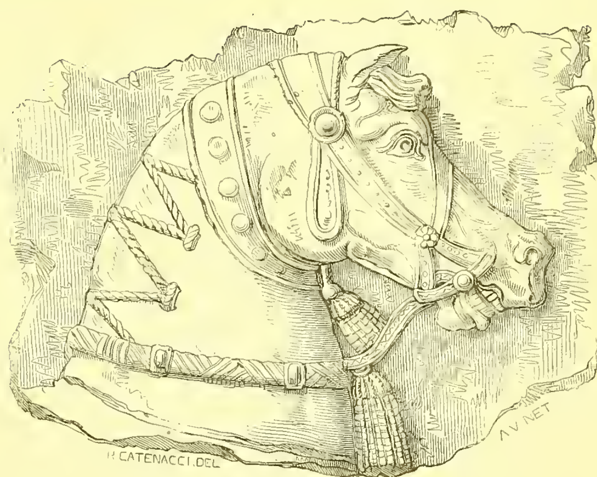


Fig. 265. – Caballo asirio enjaezado

Los príncipes, los reyes, los magnates con sus carros y arneses (fig. 265), sus armas, su fausto y sus divisas, su poder, sus fuerzas, sus empresas y sus carniceras luchas, con sus inclinaciones belicosas ó pasivas, aparecen por obra del arte lo mismo en Egipto que en la India, en Persia que en Nippón. Con ellos van los cambios de los tiempos, las acciones de los pueblos, y todas las variaciones, desde la religión á las costumbres íntimas más insignificantes, desde el suntuoso aparato del poder y la riqueza hasta los cuadros más humildes de la vida campesina ó callejera, que nos puede recordar la historia. Gráfica y plástica allí, nos sirve para enriquecer ésta y á la vez comentarla, y para darle la vida, el color de que carecen los libros y hasta las mismas inscripciones, tan gráficas y llenas de atractivo. Una y otra aprovechan, empero, al que se ocupa de hechos y de geografía histórica de aquellos remotos tiempos (1). Lo que las tradiciones, las leyendas, los textos de toda clase pueden venir á enseñarnos, lo halla también á veces ampliado y explicado el estudiador del arte en las imágenes del pasado, sobre todo en tiempos antiguos. El aroma de la historia está en ellos conservado en trascendentes síntesis. Porque las obras históricas por el arte reproducidas tienen toda la verdad objetiva, toda la naturalidad, todo el verdor y frescura de los hechos que representan, sin partidos preconcebidos ni preocupaciones de época que se imponen al que escribe, y porque escogidas con calma de los hechos cotidianos y de los personajes vivientes, estampan con todo su realismo lo que en tiempo dado acontecía con sus rasgos característicos, sus pormenores más nimios y sus detalles íntimos. Por eso el arte del Oriente antiguo es en ello, como en todo, más bien que un resultado estético, un producto verdadero.

Al par de la historia la religión fué un elemento de viso en el arte más antiguo. Dióle á éste su espíritu y sus tipos que él mismo informó y estableció como prototipos canónicos sancionados por la teocracia y la fe humilde, y hasta el más tosco fanatismo convirtiéndole de por siglos en arquetipos tradicionales; la creencia y la inteligencia proporcionaron los conceptos, pero el arte fijó las formas con sus rasgos generales y sus detalles, sin lo cual hubieran sido para el vulgo idea perdida, concepto muerto, las abstrusas

(1) No podemos dejar de recordar aquí y de recomendar un bellísimo librito del Sr. D. Celestino Barallat y Falguera, titulado *Investigaciones sobre el Sinaí*, etc., Barcelona, 1881, que trata de ejemplar manera el tema objeto de su estudio, sirviéndose á la vez de textos é investigaciones arqueológicas y artísticas. Su asunto principal son diversas cuestiones capitales de geografía, topografía, historia, exegética bíblica, relacionadas con el Éxodo de los hebreos y con Egipto en la época mosaica.

concepciones de un dios supremo y de los dioses mitológicos y teogónicos antropomórficos y más aún de convención espiritual. Fué, pues, el arte el factor en acción que realizó el objetivo ideal de lo divino y sobrehumano. Y para hacerlo tomó tres formas: la del símbolo, la del hombre y la del ser inferior, mezclando á veces en tipos híbridos estas dos formas; mas entendió la creencia, y sin duda entendió el arte, que hacía un símbolo también al idear todos los tipos, y en especial los dos últimos. Así crearon un dios supremo, llámese Jehová ó *Yahveh*, Indra, Brahma, Auramazda, Bel ó Baal, asirio ó fenicio-cananeo, Asur, Pthah ó Amón, aunque plástico y simbólico; dioses menores ó secundarios como Añi, Varuna, Rama, Mahadeva, Rudra, Mithra, Molock, Kemosh, Oannés, Adar, Nisrock, Adón, Melkart, Ra, Mnevis, Bast, Sekhet, Osiris, etc.; dioses penates é inferiores, protectores ó enemigos de los hombres; seres domésticos ó viejos lares de feo aspecto, que el fanático y el tímido creyente veían horribles, temibles siempre, como benéficos ó maléficos engendros, que obraban á veces beneficios por el mismo poder del mal: estampó sus imágenes en las puertas y los pórticos de los grandes edificios, en los altares de los santuarios, los palacios y el hogar, en la vía pública y la campiña, donde ejercían su protección y tenían culto perenne, y en las estancias y aberturas de las moradas particulares, donde servían de velantes y salvaguardia del confiado adorador. Creó la industria amuletos como abraxas, anillos, collares y figuritas á que el arte dió forma mejorada, y les unió al individuo como prenda del adorno y del vestido para guardarle, cual hacía con los cilindros (fig. 266), de seres dañinos, de sortilegios y maleficios. Los pueblos todos del mundo antiguo les emplearon en forma varia y los turanios más que todos desde Caldea al Japón.



Fig. 266. – Grabado de un cilindro-sello caldeo

Los arianos, los turanios y los semitas, cabe los pueblos hoy tenidos por cuchitas, tuvieron sus tipos de creencia, naturales, politeístas, panteístas, con la admisión de varios dioses ó de creencia en un dios con atributos, que la plástica ofreció como tipos de adoración; fueron en ellos, sin embargo, diferentes los orígenes y los conceptos (que no entran en estas líneas); mas fué el arte en todo Oriente el que les dió existencia y peculiar adoración. Para darles carácter propio se inspiraron en sus leyendas, en sus mitos, en tradiciones de los ascetas ó populares, en su carácter natural ó espiritual, y ajustaron los ideales de sus imágenes á los tipos soberanos ó comunes que representan, á los conceptos de realeza, de teocracia ó demagógicos que los dioses sintetizaban, y al carácter del señor, del sacerdote ó del vulgo á que el símbolo debía servir. Hay, por ejemplo, dioses-reyes en Egipto y en Asiria, sacerdotes en varias partes, militares en la India y democráticos en Fenicia, sin que falten unos y otros en varios pueblos antes mentados. Y en la plástica fueron informes, meros símbolos, como los falos de Fenicia ó los cabires cananeos; símbolos reales antropomórficos, como el águila, el becerro, el toro ó el unicornio y el dios potente multiforme; elevados y de noble aspecto, como Osiris ó Buda; de alto concepto y vulgar en lo externo, como el dios hetheo de Licaonia (fig. 129) ó la Astargatis de Ascalón (fig. 91); tipos feos y ridículos ó monstruosos, como el demonio destructor ó del *viento del Noroeste* y los extraños *terafims* de Khorsabad (fig. 58), unos y otros modelados por el arte con apariencia de obra histórica regional á que se amolda la creencia.

Resume la etnografía antigua todos los elementos que ingresaron en la existencia y el espíritu del hombre primitivo. La organización física, la constitución social, la creencia, la moral, la literatura, las ciencias, el arte, todo entra en ella, todo lo estudia y resume en síntesis humanas. Tres razas principales revela el arte, tres la historia y la lengua, que entraron visiblemente en la antiquísima época: los turanios trabajadores del sílex, los arianos aportadores del hierro y los semitas intermediarios de una y otra.

Apuntan como rama desprendida en Egipto, China é India los cuchitas hasta hoy mal conocidos, y aparecen á lo lejos los celtas, entre indicaciones etnológicas, como pueblo antiquísimo, el que alió el cobre al estaño, el que produjo el bronce, que tiene importancia en el arte en tiempos posteriores y mezclado á otras razas en pueblos de activa vida. Mas por lo que al arte oriental se refiere, son en edad remota, raza oculta los pueblos celtas, oscura hasta hoy los cuchitas, poco artistas los semitas, activos fecundísimos los turanios, y, mezclados con otras razas, bellos productores eclécticos los arios. Estas dos últimas familias son las que en la historia del arte plástico representan y sintetizan en su prioridad pristina toda la actividad de que dió prueba el Oriente primitivo.

Los turanios en Egipto y Caldea, en Birmania y la Indochina, en la China y el Japón y en la isla de Java; los arianos en la India dominando las regiones del Norte entre el Indo y el Jumma, en Media, Persia y en las islas varias que avecinan á la Grecia, y en la importante Chipre que tuvo carácter fenicio. La Asiria y los oasis hetitas (fig. 267), la Siria y la Palestina, los hebreos de pura raza y la bullidora Fenicia forman los pueblos semitas de escasa producción en arte, y de nula producción si no se les allegaron otros pueblos. Son los que cual término medio entre turanios y arios produjeron un arte mezclado que procedió de uno y otro y en especial de los primeros.

Turanios son los que equipararon el arte á la escritura en jeroglíficos, y que por carecer de alfabeto le dieron forma viviente y plástica de conceptos; turanios los que recurrieron al símbolo en todas sus formas de arte, y que para expresar lo divino lo efectuaron por signos ó especie de jeroglífico; turanios los que hicieron viviente el símbolo recurriendo á formas híbridas y á las especies inferiores de condiciones expresivas; turanios los que adoraron en la fauna, por relaciones de espíritu, cualidades naturales de su panteísmo mítico; turanios los que practicaron dos cultos, uno de los dioses-reyes de dinastías fabulosas, y otro culto de los muertos y de los que transmigran por períodos; que crearon palacios para sus dioses y templos recónditos é inmensos para los manes de sus deudos; que dieron perenne culto, el más visible y popular, á los que dejaron de existir; que le pospusieron el de los dioses, y le tributaron con más prestigio, con veneración más íntima, con más místico sentido á los muertos que á los seres inmortales; turanios fueron los adoradores de reliquias en la India y en Egipto, tributadores de un culto especial cual culto de antepasados, y los que tenían en todas partes privilegiados santuarios en sitios y ciudades sagradas, lugares de peregrinación, los que practicaron la adoración del árbol y de las serpientes y de varios seres inferiores como el carnero y buey Mnevis, rodeando uno y otro de sacrificios, y de sacrificios humanos, dolorosos y horribles, en homenaje á dioses, antes seres corpóreos, privilegiados después, que se gozaban con las víctimas y se embriagaban con su sangre. Y el arte que á esos pueblos servía, rindió tributo á su creencia y á sus formas de practicarla con relieves y esculturas sintéticas y expresivas.



Fig. 267. – Sello hetita de Tarkudemos de imitación asiria

El arte plástico tuvo una acción importantísima entre los pueblos turanios: fué la escultura y pintura, como en ninguna otra raza, un factor principal y un elemento activo. La imaginería religiosa y las escenas históricas fueron aquí prodigadas de manera que asombran; la decoración ornamental de esplendidísima manera. La estatua, el relieve y la pintura, la coloración más viva y la armoniosa policromía fueron para ellos una pasión: su producción es tan grande y la comezón de crear con realismo imitativo tan constante y característica, que sólo por ella se filian los pueblos dichos turanios con sus rasgos etnográficos. Y su obra de arquitectura es un pasmo monumental allí donde se practicó, donde circunstancias naturales no impidieron su producción. En Egipto, en Birmania, en la India septentrional y después en las otras regiones, como en Java y en Cambodja, ó en porciones de América, fué una asombrosa comezón, como en el Japón y la China, la exuberante imaginería: lo gigantesco, lo osado, lo colosal superla-

tivo, lo imponente misterioso, fueron sus rasgos monumentales, como lo sublime y durable: obras de inmensa solidez, de duración perenne con apariencias de eterna, ante las que se inclina el hombre pasmado de su grandeza.

Opuesta á ella, como más espiritual y poética la raza ariana, tiene en Oriente caracteres marcados que se revelan en su origen, se desarrollan en el Indo, se transmiten á la Persia y se perpetúan en Europa entre los indo-europeos. Al despotismo perpetuo opone su independencia; á la estrechez de espíritu, gran amplitud de miras; á una crueldad y rudeza, inclinaciones benévolas; á todo materialismo, espiritual sentido y elevación poética creadora de belleza y del ideal sublime en la poesía y el arte, la religión y sus prácticas. Y el arte participó de ellas. Fué su religión al principio un culto natural adorador de las fuerzas vivas de la misma naturaleza, personificadas principalmente en los fenómenos celestes y los astros sol y luna; mas tomó desde un principio carácter inmaterial, teniendo por elemento simbólico la llama pura del fuego, representada por Añi y por dioses principales, la clara y transparente luz y la diafanidad del éter: con ellos se personifica Indra, el inmaterial dios supremo. No tuvo templo ni santuarios y debió ser su altar un ara y el corazón humano. El arte constructor é imaginero no halló en los arios elemento plástico.



Fig. 268. – Representación de un templo, moneda de Biblos

Mas andando el tiempo personificáronse los fenómenos celestes, tomaron forma los naturales y nacieron dioses sinnúmero que por fuerza de fantasía (que se trasluce en el lenguaje) constituyeron un vastísimo cosmos mitológico que convirtió en seres humanos los actos de la naturaleza y sus fenómenos morales. Desde entonces un nuevo mundo ideal se produjo personificado por sinnúmero de dioses que tuvieron carácter propio é individual significado y que se transmitieron después á las religiones indias. Templos y santuarios vinieron muy tarde á luz en los países arios, mas no fué por falta de espíritu plástico, sino por no existir elementos en los primitivos *Brahmanes*. Después mezclados con los turanios produjeron las vastas obras que once siglos constructores vaciaron y erigieron en el Indostán y los países comarcanos. A su influjo benéfico se debe la creación de los tipos del budismo y la distinción de los de cultos primitivos y sanguinarios que existían anteriormente como religioso elemento. Los parsis y adeptos de Zoroastro tampoco tuvieron templos, mas erigieron palacios cubiertos de labor plástica, de importantes esculturas, de simbólicas imágenes y de cuadros coetáneos. Y del lado acá del Asia un sentimiento elevado y un aliento poético evocó más tarde al arte con sublimados conceptos y aspiraciones estéticas.

La literatura, la poesía épica, dramática y narrativa, leyenda, anécdota y cuento; la tradición oral ó escrita, la crónica y la historia, cultivadas por los arianos, contribuyeron á dar á la plástica animación y vida, cuadros y personajes. El lirismo, que fué el fondo poético de otros pueblos con forma de poesía lírica, le cultivó también en sus himnos religiosos y sus modos de orar, mas no fué elemento artístico. Por ser sólo poetas líricos no tuvieron cuerpo y relieve las concepciones de otros pueblos: no había imágenes literarias, no las daba la fantasía y por lo tanto no las dió el arte y no pudo existir la plástica. Los otros tipos de poesía imaginativa en que campea la fantasía y crea fantasmas, mitos é imágenes, fueron los que con su acción dramática, su movimiento épico, su interés y aparato histórico y su viveza y naturalidad de leyenda ó cuento, ofrecieron estímulos al arte. La fuerza imaginativa y lo gráfico de la imagen produjeron la imaginería de que los arios hicieron gala. Hubo asuntos, hubo cuadros, hubo personajes vivientes, aun cuando sólo fuera con vida hipotética, y hubo afición y costumbre de verles y producirles. La pintura ó la escultura no fué sólo un producto turanio, sino por condiciones de raza lo fué fecundísimo ario. ¡Cuán interesante no son por este poético influjo los cuentos y leyendas budistas de Sanchi y de Amravati, y cuánto el inmenso poema desarrollado en la piedra de topes, grutas y pagodas en todas las regiones sanskritas de la vastísima península! ¡Y cuánto aquel cosmos de alto relieve, transcripción

del brahmanismo y de los cultos afines!.... ¿Se debe por lo más á los arios ó á los indo-cuchitas?.... Aquel fondo de poesía encantador y sencillo que con acento de sagrado himno se elevaba cual plegaria del corazón brahmínico, se extendió como el humo de las encendidas piras, convirtiendo en imágenes el aroma que vertía.

Severa y espontánea la moral, permitía al arte sentido poco rígido, que la naturaleza, pródiga y ufana en verdor y lozanía, convirtió en algo libre por fuerza de ardor vivífico. Libre el hombre y la sociedad dentro de sus naturales límites; rectos en su organización, pero espontáneos en sus actos, afectos á una política expansiva y á un derecho humanitario natural y regulado; práctico en las acciones de su vida, comunicó á sus artes el tradicional ariano la libertad y la expansión, el empuje y la realidad, y la viviente forma que se ve en todos sus cuadros, desde el relieve al coloso. El símbolo fué menos propio de sus ideas representadas que en el arte turanio, y las figuras irracionales, imitativas ó híbridas se encontraron



Fig. 269. - Monedas fenicias de Chipre, Salamis, Biblos, Tiro, Arados, Laodicea y Cartago, con los símbolos peculiares á dichas poblaciones

relegadas á lo monumental de aparato ó á lo secundario mítico: por eso escasean en esculturas y son en pintura nulos. Mas lo que aquí sobresale es el sentido realista que viene como informado por el poder de la imagen.

Como factor etnográfico ocupó siempre el semita, en espíritu como en arte, un lugar intermedio entre el ario y el turanio. Mas fué de uno y otro imitador por ese espíritu medianero, y no tuvo el privilegio de ser raza original en ningún arte plástico. Caldeo fué el semita-asirio, asirio y persa el cananeo, fué el fenicio y el cipriota ecléctico propagandista, y copista impertérrito el hebreo de Palestina. La música fué arte de estudio para éste por acordarse al lirismo en los cantares y salmos, y la poesía religiosa, el lirismo acendrado que daba alas y vuelo á su ideal de creyente. Pueblo creyente ante todo, creador del monoteísmo, tuvo sobrado elemento en luchar por lo divino, por la sublime creencia, y en cumplir luchando el fin de pueblo predestinado. No era propio tampoco el arte para representar el concepto del dios espiritual, y uno, eterno y universal que presiente entre sombras el espíritu. Sólo el símbolo se amoldó á representar externos signos de significado teocrático; y en objetos secundarios, puramente decorativos, quedó postergado el arte á ser elemento de ornato. Los otros pueblos semitas no tuvieron grandes templos en ninguna región geográfica (fig. 268), y en pintura y escultura no aspiraron á producir formas monumentales ni plásticas importantes: meros símbolos de ornato y creencias son sus engendros en esta parte, que estudia con gusto el mitólogo y el exégeta simbolista, pero que no atraen al artífice por sus condiciones estéticas (1).

Más interesantes son los sellos grabados en piedras varias y monedas (fig. 269) que expresan á una el espíritu comercial y la importancia económica de la nación Fenicia; recuerdan la significación religiosa, industrial y marítima de sus villas y ciudades; sus relaciones de varias clases con los otros pueblos anti-

(1) Los sepulcros y urnas de Chipre y otros objetos interesantes en su arte son de influencia griega ó asiática y egipcia.



Fig. 270. – Busto quebrado de Chafra, Antiguo Imperio

guos, su histórica trascendencia como grabador en pequeño de glíptica y numismática, emulando á los caldeos y asirios y en competencia con los persas y otras naciones occidentales de Asia y con los griegos y romanos, á quienes siguieron, imitaron é igualaron por períodos, si es que no les enseñaron. Su eclecticismo artístico y simbólico está estampado en las efigies que reprodujeron, combinaron, amalgamaron y confundieron como perpetuos plagiarios de los conceptos y forma antiguos, y en especial de Asiria y Egipto (fig. 260). La tendencia plástica é industrial de este pueblo se dirigió á crear lo útil con elementos de arte, pero con objeto práctico, sobresaliendo en ello, como en la escritura y aritmética que crearon el alfabeto y el cálculo, signos de alta cultura del *positivismo* semita. Aunque las más de las monedas son de época romana, forman juntas como el cuadro geográfico-artístico de las poblaciones principales, con el de los símbolos de su importancia, y la histórica representación de su significación en artes, como pueblo comercial, que aplicaba á la industria signos de su riqueza.

Legados históricos son los elementos naturales, creyentes estéticos y espirituales etnográficos que el Egipto y el Asia antiguos ofrecen como peculiares: reunen y sintetizan todos los órdenes de ideas y de prácticas tradicionales que los pueblos posteriores griegos, etruscos y romanos ofrecieron en sus artes y lo exterior de su cultura. Encierran los que informaron, como filosofía y creencias, las formas externas y de concepto del arte y civilización. Hay además otros legados que son puramente técnicos y que sólo utilizó el arte en pueblos nuevos de Europa. Todo en el orden artístico lo realizó la plástica de los países orientales y de los pueblos más viejos, y dió procedimientos y formas que utilizaron los helenos con cambios y modificaciones (1).

En estatuaria hizo todo lo que después se reprodujo: la estatua de gran tamaño, el coloso monumental, unido á veces al monumento; la icónica figura entera, el busto expresivo (fig. 270) y el retrato; el animal grandioso, aislado ó decorativo, pegado al edificio con forma monumental, natural ó simbólico. Y esa estatuaria la ejecutó en piedra blanda ó dura, en espejuelo y alabastro, en mármol, en piedras durísimas que rechazan el metal (diorita, basalto, granito); en plata y bronce, como en las preciosas obras fundidas en Egipto (figs. 257, 261 y 262), donde se producían, como en los bronces de Poznos, desde las primeras dinastías (70 siglos antes de J. C.), como las famosas de la China y el Japón, que el Asia occidental admiraba mucho antes; en madera, marfil, ámbar y otras materias trabajables, obedientes al cincel ó al instrumento cortante y puntiagudo. Reunía ya varios metales, como la toréntica y la empéstica; fundía y ligaba los más valiosos, como plata, oro, electro, y hacía la que después se llamó escultura *criselefantina*, tan famosa en las manos de Fidias, que unía por piezas el oro y el marfil. Con todos esos materiales era habilísima escultura que daba lecciones á Grecia en técnica y procedimiento, así en la estatuaria colosal hecha canónicamente por fragmentos, con previsión admirable y conocimiento práctico de las proporciones del cuerpo, como en la pequeña estatuaria (fig. 271), pulida con grande arte en la rebelde diorita que ha dejado el Egipto por muestra á los tiempos modernos.

Hacía por igual el relieve en toda extensión y forma, acometiendo inmensas obras de centenares de

(1) Para todo lo que se refiere á este capítulo véanse las láminas sueltas que se incluyen en el libro y los innumerables grabados intercalados en el texto de cuanto precede. También los de escultura y pintura que ilustran nuestra *Arquitectura*.

metros con la misma serenidad que un diminuto motivo; haciéndolo en todas las materias, dura ó blanda, agreste ó dúctil; en todos los espesores, de alto ó bajo relieve y con los más variados mecanismos: refundido (coilanaglifo), fino y pulido como un camafeo con delicadísima mano (figs. 254 y 259); por desbaste relevado, vigoroso y de saliente trabajo (fig. 256). Produjo el microscópico grabado así como el relieve en pequeño de cilindros, camafeos, gemmas y medallas, dando al porvenir verdaderos modelos en esta parte, y llegó en lo colosal á una riqueza decorativa con el relieve indio, fastuoso y magnífico (fig. 258), que superó en mucho á todos los más nombrados del Renacimiento; en fantasía al italiano, en ostentación al alemán y en abundancia de motivos al plateresco español; siendo además de tan caprichoso y variado cúmulo de detalles, de tal profusión y derroche de primores que exceden á toda ponderación. El arte y la técnica de estas obras no han sido superados después. Y esculpió ó fundió en relieve, talló y esgrafió en bulto ó en hueco, siempre con igual pericia, todos los seres naturales que se pusieron por modelo, desde la humana figura, como en Egipto y Asiria, hasta la enramada florida, como en el Japón y Palestina. El varón fornido, la mujer agraciada ó atrayente, el niño redondo y carnoso en quien retoza la vida, dieron, con cierta fortuna, pábulo y labor al cincel.



Figura 271

Cabeza de Nofert, de perfil — Cabeza de Nofert, de medio lado

De una estatuita hallada en Meidoum, Antiguo Imperio egipcio

En pintura tocó en la decoración todos los aspectos gráficos que permite la policromía, é hizo fondos importantes, en que se explaya la vista, de la representación figurada de las más varias escenas como si fueran tapices. Dió un paso más é hizo composiciones con importantes temas, en que se representan la historia, la vida humana y natural, las usanzas y las creencias. Y dando nuevos pasos después, hizo tradicional el arte de colorir estatuas y relieves, jeroglíficos y dibujos, enseñando al mundo clásico la coloración monumental. Modernamente, en nuestra era, hizo á la pintura lugar, como la hicieron los griegos, en India, China y Japón, imitando el cuadro real y las escenas vivientes, con espacio, cielo y luz. Todas las leyes de contraste que se han explicado después las halló el mundo oriental, por mera casualidad, por práctica de colorir y por casuísmo plástico, y halló también la armonía con sus variados sentidos desde el luminoso al sombrío. Nació en Egipto y Oriente la pintura con sus leyes peculiares y con extensísima técnica, siendo pintura natural, de caballete y decorativa, según fuera su aplicación, y con el aspecto de gran arte. Y empleó variados medios, ora el temple, ora el fresco, la encáustica, una especie de óleo, y la más brillante pintura con el luminoso esmalte. Fué, empero, sólo *decoración colorida* por tintas unidas y monócromas.

Dibujante intencionado, cuando no lo fué correcto, produjo obras admirables, aunque con ciertos defectos de escorzo y de anatomía por falta de conocimientos. El trazo limpio y seguro, la gracia ó vigor de las líneas (fig. 272), su intención más que todo, las proporciones del cuerpo (fig. 263) y el uso de la cuadrícula (fig. 264) para copiar y reducir, el empleo del módulo ó parte como diapasón normal y la aplicación de la geometría (fig. 26) para mejor dibujar son cosas que el viejo Egipto conocía por tradición y transmitió á los clásicos. Y es posible que otros pueblos las estudiaran también. La precisión con que asirios, persas, chinos y japoneses, sobre todo, emprendían una obra y la diseñaban en el barro, en el alabastro escultural, en el mármol, la madera, el lienzo y el papel, y la seguridad con que hacían colosos y estatuas por fragmentos á distancia de leguas, ajustándose después las piezas, prueban hasta qué punto eran hábiles en el diseño, maestros en las proporciones, peritos en geometría y dibujantes consumados. Por hábito de diseñar y de copiar el natural, conocían la manera de dar carácter á las figuras,

expresión general y expresión marcada y viva: sus trazos hablan más claro al corazón y al sentido que locuciones enteras. El estudio y la impresión del natural desnudo les dió noción especial de la vida y el movimiento, de la actitud y la acción; y vestidas las figuras, por un sentimiento gráfico de lo que se proponían decir, dan significado íntimo á los pliegues y al ropaje. Fijábanse ante todo en lo característico los artífices del mundo antiguo, y hallaban expresión y carácter. El rostro de sus figuras dice por esta circunstancia en las obras del Oriente cuanto querían expresar. Y así sorprenden sus esgrafiados por la seguridad de trazo y la valentía y naturalidad.


Fig. 272. – Keftita entregando su tributo (pintura egipcia)

Entendían de composición por intuición y costumbre, y disponían sus escenas, de relieve especialmente, con adivinaciones admirables. La distribución del espacio con rítmico agrupamiento es un principio esencial del relieve aprendido en la arquitectura; y en las estatuas aisladas ó adherentes á los edificios fué más marcado el ritmo, la cadencia majestuosa, así en las partes desnudas como en las caídas del plegado: es el *hieratismo* de Oriente y la rítmica marcha y apostura. La distribución de espacios, solemne, procesional y acompasada, es agradable y clara; sólo en las cazas y batallas se rompe la clara majestad. La mezcolanza, el tropel, la confusión de grupos reemplaza entonces la claridad, rasgo característico de la composición antigua. Practicáronse todos los géneros desde el religioso é histórico al paisaje y la caricatura, produciéndose muchos retratos por instinto imitativo, mas todo sin escorzos ni perspectivas. Aun así estuvo la técnica á la altura del *gran arte*, sobre todo en el cálculo de las relaciones monumentales del alto, el espesor y volumen de las obras, con el espacio y objetos circundantes, la luz y aire, el éter y las distancias. A trueque de una selección espiritual de ideas y detalles á que nunca aspiraron aquellos pueblos, estuvo el arte superior en aspiraciones por producir efecto, en complicación y lujo de fantasía pródiga y exuberante, en pasión por lo vasto ó lo fantástico, llevado á veces á la exaltación, rozándose con lo sublime, en aparato y deslumbre y en apego á los conceptos, á las ideas de fondo, religiosas ú otras, con descuido en muchos casos de la perfección de forma. Era, según se dice, efecto del poder teocrático, de la creencia y extravagante fanatismo, del despotismo soberano y de la vida sobrada ó aplastadora de virgen naturaleza. Sobróle al artífice energía de concepción y sentido natural. Faltóle, empero, al arte intención de producir grandes armonías, unidades y bellezas, expresión no simbólica de conceptos, plástica independiente, sobriedad, proporción, regularidad y suaves fruiciones estéticas.

Griegos y etruscos, arianos de Asia é isleños del Mediterráneo fueron sus herederos de imágenes y formas, de técnica é ideas artísticas. Andando el tiempo las devolvieron, los helenos en especial, al Egipto y á Chipre, á la India y Cachemira, para transformar su cultura con híbridos elementos, abigarramiento y mezcolanza. Mas ¡fué original suceso! Lo que de Grecia salió y se transmitió al Oriente se perdió en breve tiempo, mientras que cuanto los griegos recibieron y por selección se asimilaron, dura y nos enseña aún. Es que venían á la vida nueva otros pueblos y se había cumplido el ciclo de rotación histórica de sociedades antiquísimas que realizaron el progreso: el Egipto, la Mesopotamia, y, como vehículo conductor, la navegante Fenicia. Los tres solos fecundos productores, pues plagiaban los vecinos, laboraba de su cuenta la India y vegetaba la China, adormecida al parecer por el humo del opio.

PUEBLOS CLÁSICOS

GRECIA

NATURALEZA, RAZA É HISTORIA

Tras una larga peregrinación á través del Oriente primitivo, llegamos al mundo *clásico.* Como el viejo escritor *periegeta* ó los viajeros antiguos, con el largo báculo en la mano y el plegado manto al hombro, recorrimos paso á paso todos los pueblos históricos que tuvieron valor artístico y significación social: parados ahora en las sinuosas playas jónicas que avecinan á Grecia, miramos con interés los vastos golfos del Asia interior cubiertos de islas, como el cielo de estrellas, y hacia la península helénica. Un vivo deseo de reconocer aquellas islas de significado geográfico é histórico, medianeras de progreso y fuentes de refrigerio estético, se apodera de nuestro espíritu, y un incitante atractivo por la civilizada Hélade, por sus maravillas selectas y sus gloriosos recuerdos asalta nuestra fantasía.

Los centros importantes vecinos, escuelas de alto prestigio, nos interesan también y acrecientan nuestro estímulo. Rodas, Chipre, Creta, Egina, Tasos, Lesbos, Tanagra, Mileto, Samos, Delos, Paros, la de los preciosos mármoles, las Ciclades, Maratón, Platea y Salamina, nombres que nos son familiares, están llenos de recuerdos y de atracción poética, de heroico y épico sentido y de elocuencia histórica. Esparta la ruda, Atenas la bella, la culta y los fastuosos jonios de Asia se nos vienen á la mente con su heroísmo y sus prodigios. El templo de Minerva en Egina, ó el de Diana en Éfeso, el popular de Olimpia con su Zeus, sus fiestas y sus justas; los restos del de Apolo en Bassœ, el magnífico de Tegea, el Erectéon, el Teseon, los propileos de Mnesicles y el sagrado de Niké, el famoso de Atenea con su bellísimo friso y sus dispersas metopas, con sus figuras de Hércules y de Teseo, de las tres fatídicas hermanas y del admirable grupo de Demeter y Coré (fig. 273), que ornaban el frontón del Este; las palestras, la Agora, el Pnyx con sus políticos recuerdos, con sus elocuentes luchas, la plaza pública con su agitada vida, y sus turbulencias populares se amontonan en la memoria é hinchen la fantasía; y se cree estar viendo de lejos la púdica virgen ateniense, la que



Fig. 273 – Demeter y Coré, grupo en mármol del frontón oriental del Partenón

protegió el olivo, la gigantesca Palas de Fidias, erguida en lo alto de la Acrópolis, desde el promontorio de Sunium.

La vida griega, el prestigio helénico se nos vienen á la memoria con una viveza é interés de que carecen por entero los recuerdos del Oriente. Aquella civilización es aún la nuestra, pues la raza y la cultura forman una parte importante de nuestro modo de ser. ¡Qué grande y sobre todo qué bello nos aparece á través de los siglos y los libros, de las letras y las artes, aquel emporio de saber y de belleza! El Egipto y el Asia oriental fueron grandes, son imponentes en las páginas de la historia, mas tuvieron rasgos de rudeza primitiva, de prehistórica barbarie, acedo del despotismo, y son extraños á nuestra raza, á nuestro saber y sentimiento, á nuestro espíritu independiente y amante de libertad. Por nuestras venas corre sangre griega, ó por lo menos indoeuropea; nuestra política, nuestras letras, nuestras artes y filosofía son en lo esencial helénicas y tienen y tendrán por levadura la de aquellas familias admirables; nuestra lengua es su hermana y nuestra inteligencia y fantasía funcionan con el orden y el cuerpo de un injerto de la suya, y hasta en nuestras creencias el poder de la imagen y el sentimiento de belleza, del ordenado sublime, son frutos adelantados de la filosofía griega.



Fig 274. – El monte Olimpo de Arcadia (Liceo). Del gabinete de Francia

«Grecia, extendida como el cáliz de una flor en el Mediterráneo, unida al continente por la estrecha rama del istmo de Corinto, flotaba al extremo de Europa como pétalo abierto al polvo, al polen impalpable de las ideas que el viento dirigía y soplaba desde África y Asia. El espíritu civilizador que prepara siempre hospedaje al pensamiento, había situado admirablemente la antigua Helenia para más animada acción en el drama del linaje humano.» «Cerrada al Norte por el desfiladero de las Termópilas que la protegía de externas incursiones; rodeada de triple mar en que parecía mecerse al murmullo de tres continentes; excavada por golfos que multiplicaban sus puntos de contacto con el mar; sembrada de sinuosas montañas que vertían numerosos ríos por todos lados; envuelta en amigable temperatura, que la acariciaba con templado sol, era Grecia una deleitosa sala de estudio, donde la inteligencia hallaba expansivo albergue, y podía fantasear á la sombra de ufanos laureles, é inspirada por la campiña preparar nueva civilización poética é industriosa á la par (1).»



Fig. 275. – Venus arcaísta. Recuerdo de Astarté (en bronce)

La continua ondulación de sus costas y sus muchos y prominentes cabos puntiagudos que miran á Egipto y Fenicia incitaron en todo tiempo al navegante intrépido y al codicioso mercader á hacer factorías ó puertos de parada, resguardados por hondas radas. Los muchos fondeaderos de su periferie eran un benévolo asilo para el esquife en peligro, para la tripulación en viaje, y para los que corriendo mares y haciendo escalas en el Mediterráneo recalaban en sus playas como punto intermedio ó de determinado comercio. Situada en el centro del antiguo mundo tenía al Norte la Tracia, Macedonia y la Iliria, países tardíos en civilización, que llegaron con retraso á los goces delicados de la cultura; más al Sur, como puente intermedio, el Epiro, la Tesalia, país de las yeguas indómitas, y la Acarnania, aproximada á los dioses por avecinar al Monte Olimpo (fig. 274). Estos países griegos le daban sus productos naturales y sus medios de lucha y locomoción; los más apartados fueron por su atraso durante mucho tiempo como mar riesgoso, impenetrable, que con la formidable cadena de sus montes (Acroceráunicus, Ceráunicus y Cambunienses) le servían de defensiva muralla para afrontar las invasiones bárbaras.

(1) Eugenio Pelletan: *Profession de foi du dix-neuvième siècle*, cap. XIV. – Aunque no fué un autor erudito, fué filósofo de la historia, gráfico y sintético en su original y poética forma.

Cercada á la derecha é izquierda y Sur de los tres mares que forman á una el interior, y enlazada por ellos con el Occidente de Asia, donde sentó su planta y fué señora de toda la costa, tenía al Este la Caldea, Asiria, Persia y Fenicia, que le transmitían sus obras é ideas por mediación de ésta y de sus colonias asiáticas. Enlazábase también con Egipto hacia la región del Sur, recibiendo directas enseñanzas á contar de fecha ignota. La isla de Chipre, situada entre Africa y Asia, en el inmenso golfo, le proporcionaba por igual elementos orientales y africanos, originales y refundidos con particular eclecticismo. Y el sinnúmero de islas griegas que poblaban el mar Egeo eran otros tantos puntos de escala por donde llegaban paso á paso, pero de segura manera, los elementos de viejos pueblos (fig. 275) á través y entre las ondas del azulado mar. La vida oriental fué de muy antiguo en ellas rasgo característico que aportaron mercaderes y marinos, y que contribuían á mantener la influencia de otras islas, avanzadas vigilantes, Creta, Rodas y Chipre.

Por sus condiciones geográficas y esos enlaces naturales aprovechó la Grecia de la civilización de Oriente, y pudo dar nuevos pasos preparada de antemano por las maestras del mundo. La filosofía, la política, el gobierno de los pueblos se estudiaban en Egipto hasta en tiempos de Platón, y el arte con sus procedimientos, las industrias con sus adelantos, llegaban también de Asia para sufrir transformaciones. Marinos como los fenicios, intrépidos y escudriñadores los isleños del Egeo y los costaneros de la península, dejaban siempre en sus retornos la huella de lo que aprendían (figs. 276 y 277).

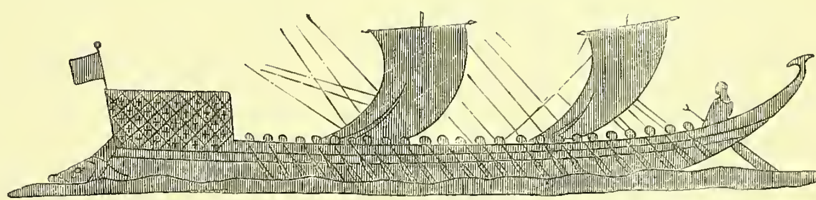


Fig. 276. – Embarcación antigua pintada en un vaso

Era la Hélade histórica un país envidiable formado por la naturaleza. Su campiña amena, variada y confortable, sus montes suaves y prominentes como las playas, ó pequeños, agradables y proporcionados á la extensión de la llanura, producían á la vista grato efecto y ordenada armonía en el espíritu; sus terrenos desiguales y cubiertos de colinas y montañas (que no inclinaron nunca á una unidad monárquica y menos á un despotismo), llenos por comarcas de arbolado abundante, daban variedad agradable á un sinnúmero de paisajes. Esa plástica *en hueco* y *en relieve* era amena y pintoresca, poblada á trechos de olivos pardos y escuetos, de bosquecillos gratos, de sotos apiñados, de abetos del Norte y de meridionales palmeras, de hayas umbrosas y de aristocráticos plátanos gratos á los filósofos, de verdes montículos, de ufanos pastos y de pedregosos yermos, de verdura esplendente y de altos sembrados, de casi negras arboledas, de frescos lustrosos y primaverales collados; ese suelo, todo monte, excepción hecha de la extensa planicie de Tesalia, era y ha sido siempre de una belleza lineal encantadora, de una variedad grata por sus hondonadas y sus jorobas, por sus prominencias y sus torrentes, por sus continuos márgenes y sus llanos breves que buscan el horizonte, empalmando con las montañas, y tienen por fondo éstas y el cielo, aquel cielo luminoso y esplendente, caprichoso y suave, y las empinadas crestas, de cúspides veladas por gasas y ondeantes bandas de nubes, donde moraron los inmortales.



Fig. 277. – Galera en una moneda de Cícico (medallón en bronce)

Aquella naturaleza era toda armonía á pesar de sus contrastes y de sus cambios rápidos de luz, aire y temperatura. Y era tanto más pintoresca, cuanto más veleidosa, y por su extraordinaria variedad de clima en brevísimo espacio de tiempo y reducidísima porción de tierra, algo mayor que Suiza (52.000 kilómetros), donde blanquean las nieves del Septentrión y arden soles caniculares, son frecuentes las tormentas y se serena el aire con amigable dulzura.

Collados, montes y llanos pedregosos, viciosos ó lozanos, tienen en Grecia un interés poético y artístico. Las muchas hebras de agua que por ellos cruzan á través de su red de montes de estrecha malla

contribuyen á darle inexplicable encanto. En la sola Arcadia ¡qué de pintorescas y fantásticas impresiones producen el Ladón y el Neda inquietos como el Meandro! ¡Qué de impresiones poéticas el lago de Phenea, el temible Stymphale y la mítica laguna Estigia! En la Elide ¡qué hermosísima, qué peregrina impresión los valles y las márgenes del Alfeo! En otras muchas regiones ¡qué interés no despiertan las tortuosas y breves hebras de agua cercadas de capricho, de grandeza y fantasía!.... En la Hélade pintoresca, el Neda que corre y salta brioso con estrépito en cien cascadas; el Ladón de umbrosas márgenes y apiñados plátanos que cruzan sus ramas de orilla á orilla; el Alfeo y el Acheloo, hondos y abastecidos durante todo el año, son espléndidos en variedad, en encanto pintoresco y poética armonía, con sus orillas floridas y fragantes, vestidas de lirios rosa y de dorados laureles, de mirto y de *agnus cactus*, de lentiscos y de tamarindos floridos de rosado en junio, sombreados por nogales, morales, olivos y álamos blanquecinos; sus gargantas escuetas entre montes á veces inaccesibles; sus musgosas rocas de tupida y lozana vegetación, densa y apretada; sus saltos de agua y sus murmuradoras cascadas escondidas con frecuencia tras los espesos matorrales; sus aguas espumosas que bullen y se precipitan entre las estrechas márgenes, ó que se deslizan suaves, transparentes y claras como un espejo, acariciando los endebles tallos de la madreselva y del agavanzo que embalsaman el aire, del blanco ojiacanto y de los yaro de oro que se mecen en verano al beso cariñoso del céfiro y asoman bajo la nieve en la estación de invierno. Poético y atractivo es en el Peloponeso el lago capital de Grecia, el lago de Phenea al pie del monte Cylene con «su cuadro de negruzcos árboles y de lustrosos prados que recuerda en pequeño los lagos de Suiza» (1); el fantástico Stymphale, silencioso y mortífero por sus fiebres, y la infernal Estigia, término del Phenea y del río fatal, imponentes por sus vertientes y sus crestas, por sus rocas gigantes desprendidas, por sus saltos de agua y sus cataratas ruidosas que bruñen el mármol verde y amarillo de los torreones fantásticos de millares de pies de elevación, que asoman sus heladas cabezas por entre maleza agreste y los envejecidos árboles endurecidos por el tiempo. Homero (fig. 278) y Hesiodo, los padres de la geografía, de la historia, de la poesía y los conceptos grecistas, son los que primero nos dieron justa noción de la infernal Estigia (2). Toda la naturaleza respira poesía, encanto, variedad, armonía viva, bella ó sublime; atrayente proporción que dispone el espíritu á sentir sus cualidades y á una sugestión activa en los moradores del país. El alma se sentía agradada y ordenada á un mismo tiempo dentro regulados límites, y como escribe un autor, hasta «era el paisaje una escuela natural de templanza y sobriedad (3).»

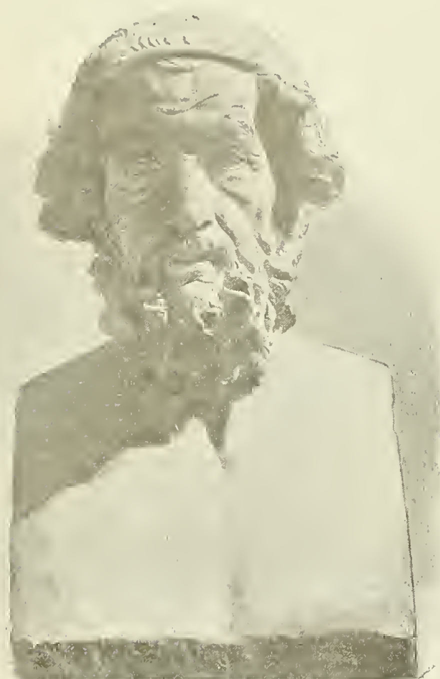


Fig. 278. - Busto de Homero en mármol, del Museo Británico

¡Qué diferencia tan grande existe entre la naturaleza asiática ó



Fig. 279. - La lírica poetisa Safo, representada á la izquierda de este doble busto. (Museo de Madrid)

(1) G. Perrot: *Le sol et le climat de la Grèce: Revue des Deux Mondes*, 1.° febrero de 1892. - E. Beulé: *Le Peloponese.* - El clásico E. Curtins: *Histoire grecque.* - V. Duruy: *Historia de los griegos*, tomo I.

(2) Homero: *Odisea*, caps. V, XIII y XV, etc. - Hesiodo: *Teogonía*, v. 385, 400 y 795.

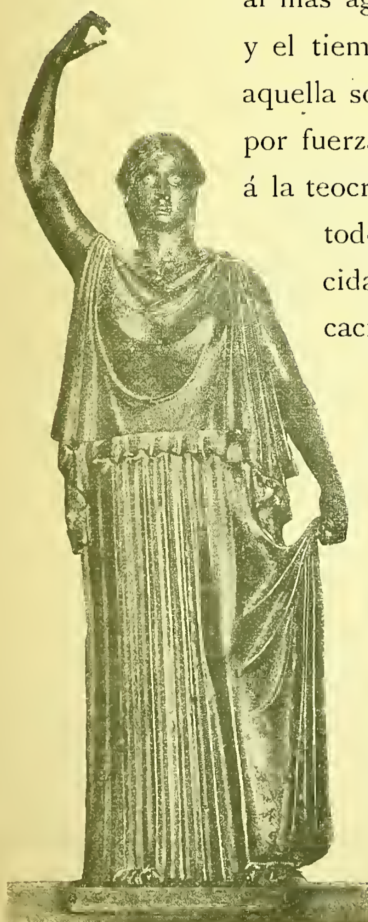
(3) Boutmy: *Philosophie de l'architecture grecque.*

la desnuda de Egipto y la griega geográfica! Allí en Asia, y en especial en la India, todo era gigante, sublime y desproporcionado. Montañas, llanos, selvas, ríos, todo era colosal ó monstruoso, y á las veces fuera de medida: la llanura imponía; las montañas asombraban; las selvas vírgenes y los genesíacos árboles producían pasmo ó inquietud; los ríos caudalosos é inmensos ó de vastísimo cauce despertaban aprensión, y el trueno y el rayo, el viento tempestuoso y violento infundían siempre pavor; mientras que en la península griega las más altas y nevadas montañas evocan sublime y noble admiración; los ríos y los bosques, atractivo; las colinas y los valles, simpatía por lo bello, y las playas y los llanos floridos, un delicado sentimiento que se aviene á nuestro espíritu. Una impresión de grandeza imponente que anula ó de sublime real que aplasta, produce la naturaleza de Asia; mientras que en la histórica Hélade, otra desproporción y otra medida y su sublimado humano, atrae, aprisiona y cautiva; da fuerza natural al libre ánimo y despierta sentimientos de expansión y libertad. En Africa la región del Nilo, pelada, escueta, monótona en su impresión general, toda llano vasto y sombrío, gris como el pelaje de sus camellos; gibosa en su línea media como en el pasivo rumiante, perpetuamente igual hasta la Nubia y Abisinia, y con un horizonte invariable como su naturaleza, inmutable y envarada, cual uno de sus colosos, despierta un sentimiento íntimo y una fatal melancolía que impone y anonada hasta al más ágil espíritu. Y la rotación regular del día, el año, los siglos, las estaciones y el tiempo, las mudanzas atmosféricas y las crecidas y descensos del río dieron á aquella sociedad una regularidad pasiva, un quietismo natural que petrificaba la vida por fuerza de monotonía y rehuye la libertad: mató el individualismo, dió prestigio á la teocracia y sólido trono al poder único (1). En Grecia todo es variado y mudable, todo múltiple y transitorio, todo es espacio cósmico entrecortado, como la reducida región que formó tantas comarcas separadas por las ramas de su complicación orográfica, causa de su autonomía. Así tuvo el arte helénico un sabor regional de la tierra en que nació, como tuvo el de Oriente apariencia geográfica.



Fig. 280. – Busto de Aspasia en mármol (Louvre)

Cada comarca histórica que nos da la naturaleza tuvo su carácter propio que la hace más atractiva y á la vez más envidiable: «Arcadia, sus sencillas costumbres en bella y pintoresca naturaleza; la Elide, sentimiento religioso que los esplendores del culto sostuvieron durante trece siglos; la Acaya, la ciencia del buen gobierno; Sicione, la pasión por el arte y el respeto á las tradiciones, sostenidos en las escuelas; Corinto, el genio comercial, unido á la afición al lujo y á los goces industriales (2);» Esparta, ruda señora de la pobre Laconia, maestra ejemplar del ingrato terruño meridional del Peloponeso que consumía sin lucimiento la penosa labor


Fig. 281.–Danzadora á la manera dórica (bronce de Herculano, en Nápoles)

(1) Aunque fué pueblo expansivo, en su desarrollo histórico sufrió la presión del suelo y clima é impresiones naturales.

(2) E. Beulé: *Le Peloponese*, prólogo.

de sus infatigables hijos; y la esplendente Atenas, antes rústico yermo, convertida con su comarca en hermosísimo jardín de Grecia. Y como también se ha escrito: «La Mesenia, hija de Cibeles, paseaba el arado por su fértil barbecho; la Arcadia patriarcal, los pasivos ganados á orillas de la límpida corriente, preocupada por un ensueño de perpetuo idilio; el Ática, coronada por la vegetación polvorienta de sus olivos como de espuma lanzada del mar sobre la cúspide del Himete, araba las olas con la proa de sus bajeles; y la Tesalia, agreste y guerrera, conducía sus yeguadas hacia donde nace el sol, para que, fecundadas por un rayo de la aurora, lucharan con fogoso brío en la apretura del combate (1).» Y por todas partes, en el Peloponeso y fuera de él, en la península griega, en Mesenia ó en Megaria, en la región tebana, en la Délfica, en la Fócida ó en Etolia, hasta más allá de la Acarnania, ofrecía la naturaleza rasgos de color local que se transmitían á los hombres y pasaron después á sus obras. El arte moró en todas ellas, mas eligió por escuelas los más importantes centros del recogido Peloponeso.



Fig. 282. – Tañedoras de lira y de flauta (pintura de un vaso)

Fué empero por mediación de las islas, y las islas forman por esto una parte importante en el pintoresco cuadro de la geografía helénica, relacionada con el arte. Esas que, como se ha dicho, parecen piedras de paso echadas en el mar Egeo, representan por su situación las estaciones de escala de las diferentes influencias y relaciones antiguas entre Grecia y el Oriente. En la costa de Asia Menor, desde la isla de Lemnos, una de las Esporades, hasta la isla Carpatos todo es influencia fenicia, que quedó en las costumbres desde remotos tiempos, y en el grupo de las Ciclades recalaba ya en Thera á contar del siglo XV antes de J. C. En la costa de Asia la famosa isla de Lesbos, patria de Safo (fig. 279) y de Aspasia (fig. 280), del vino generoso y de las hermosas mujeres; escuela peculiar de las famosas hetairas, que con su elevada cultura trastornaban el seso de la juventud ateniense y hasta de los hombres de Estado: Lesbos tenía las costumbres libres de Asia. Puerto de todos los marinos que agradados del país hacían cala en sus playas, encerraba en su recinto la vida desenvuelta y la disolución de costumbres que eran peculiares de Oriente, rodeadas de ciertos atractivos nada espirituales en el fondo. Como Mileto la Jónica poseía una especialidad proporcionando á toda Grecia elementos naturales: su buen vino y sus



Fig. 283. – Parte de un alto relieve arcaico ejecutado en mármol de Tasos (Museo del Louvre)

(1) E. Pelletan: *Profession de foi*, pág. 165.

mujeres, preparadas de antemano por un cultivo intelectual y una educación poética basada en el sentimiento: con la figura de Aspasia se impusieron á Atenas por una simpatía *sui géneris*, á que hasta el severo Sócrates hacía lugar. De Mileto eran las danzadoras (fig. 281) y las que acompañaban las danzas y amenizaban los banquetes al son armonioso de la flauta (fig. 282); de Lesbos la Asiática fué la más lírica poesía y la política de más alcance que la historia griega nos recuerda.



Fig 284. - Artemisa de Delos (mármol)

Chio, vecina de Tasos, próxima al golfo de Esmirna, tenía parecidos recuerdos y el báquico líquido en sus cepas dignas de coronar á Dionisos: sus restos esculturales nos hablan de su importancia como punto intermedio entre el fenicio suelo y el griego primitivo (fig. 283). Pretendían los naturales que era la patria de Homero. Samos, cuna de Pitágoras el filósofo, enclavada en la playa de Asia, á proximidad de Éfeso, se acerca más á la Siria y al orientalismo semita. Descendiendo la costa, Patmos, Calimene, Cos, Telos, y sobre todo Rodas, llena de pasión fogosa, de puro entusiasmo asiático, en todos los tiempos de su historia; notable por su oratoria viva, por sus escuelas plásticas de días decadentes, llenas de vigor y movimiento, y por ser colonia fenicia desde remota época. Es el último punto de enlace con la medio semita Chipre, estudiada anteriormente, que tiene de griega el tipo, aunque ambiguo y mezclado en todos los días de su historia: el templo de Venus en Paphos es su signo distintivo. El espíritu oriental marchó por la costa de Asia, haciendo escala cotidiana desde el Mediodía al Norte.

Y en el grupo de las Ciclades dejó señales inequívocas de sus comerciales relaciones: en Delos, patria de Artemisa (fig. 284) y Apolo, que tenía allí sus oráculos; en Thera, antigua estación fenicia, y sin duda en Naxos, la mayor de las Ciclades y suelo de hermosos mármoles; en Paros, que los dió superiores, y donde nació Arquíloco, el satírico poeta del siglo VII; en Sipnos, en Syros y en Mycones, en Santorino la antehistórica y en la inolvidable Milo, por el precioso resto de la selecta Aphrodita, la del museo de París. Las muchas islas de ese pintoresco archipiélago y las costaneras de Asia acrecentaron el tráfico griego y con él el de la civilización. Fueron como estaciones avanzadas que transmitían las innovaciones, y por su situación topográfica las que enlazaban y fundían las corrientes extranjeras con las que iban de la metrópoli y de las playas de los tres mares. Hechas también marinas por su naturaleza propia y por la fácil y segura proporción de convertirse en navegantes en tan pobladas aguas, recabaron todas las playas del litoral asiático y de la Libia exterior, de donde, á imitación de otros pueblos, volvían con productos é ideas. La naturaleza cósmica fué la causa ocasional. También en el mar Jónico y Adriático hubo otras islas importantes pegadas á la costa occidental de la península helénica, que tuvieron sin duda influjo en su primitiva cultura y por ella en las impresiones de arte. Recuerdo homérico es el de Nausica, hija de Alcinoo, rey teaciense, la de los hermosos brazos, que danzaba con sus amigas á la manera de Creta. Y de Creta iba por igual el orientalismo á la Hélade y á las islas vecinas. Creta (fig. 285), Rodas y Chipre eran los grandes depósitos y los transmisores principales de todos los elementos que partieron del Oriente, y las que apostadas á distancias, como flanqueando entradas, las cerraban allende las costas y tierras de Mediodía y Levante.



Figura 285

Moneda de plata de Itanos en Creta — Moneda de plata de Faestos en Creta

Es como obra providencial la situación de esos vehículos de la civilización primitiva, y suceso natural acariciado al principio por los pueblos más atrasados, que, cual herederos forzosos, recogieron la fortuna de sus padres ya caducos.

Marinos expertos y endurecidos aquellos isleños del Egeo, como los de los otros mares y los costaneros griegos; pueblos éstos y los helenos en tiempos adelantados de rama indoeuropea, conocida por ariana, tenían, al decir de Aristóteles (fig. 286), *la energía de los bárbaros y la viveza de los asiáticos* (1). Hipócrates los conocía y los caracterizaba también por sus condiciones naturales y á la vez climatológicas, como se ha observado hoy (2). Mas ¿cuáles fueron sus orígenes, cuál su condición etnológica que ninguno nos señala? Arianos se les dice, con razón, venidos del centro de Asia, llegados á Grecia ó sus islas allá sobre el siglo XVII al XV; hallaron allí otros moradores que algunos creyeron turanios, y que ocuparon el litoral y varias regiones interiores. Moraban á la sazón en otras partes y en las costas de Italia: los etruscos de Toscana se han juzgado sus congéneres. Fundidos con ellos, ó repeliéndolos, ocuparon los primitivos griegos el Peloponeso y varias islas, hasta que algunos siglos después les sobrevino otro cambio por una fuerte avalancha de pueblos llamados dóricos, que arrollaron y repelieron los anteriores habitantes á regiones diversas de la misma península y de las islas del Egeo. Era, según se presume, allá sobre el siglo XII (1104 ?). Los aedas y las composiciones homéricas nos dan idea de la existencia y cultura de unos hombres que forman las sociedades más antiguas de que nos quedan restos, y de la división en dos etapas de la Grecia primitiva, una la llamada antehomérica y otra la posthomérica. La primera época es la de la tradicional expedición de los Argonautas; las semi-míticas hazañas de Hércules y Teseo; la más antigua guerra de Tebas, y el sitio y toma de Troya, cantados por el inmortal Aeda. Estas y la heroica expedición primera tuvieron por mira satisfacer inclinaciones poco simpáticas hacia hombres de otras razas, y dieron por resultado, á lo que parece, la infiltración de inclinaciones asiáticas en la de los moradores de Grecia. Hisarlik, que estaba aún en la edad de la *piedra pulida*, y Micenas, más moderna, según obras de distintas épocas, dan idea por recientes descubrimientos de las primeras poblaciones *excursivas*, anteriores á las descripciones homéricas. Y de la época heroica pintada por Homero y posterior, queda la huella en los inmortales cantos y los muchos hallazgos de Micenas y otros sitios. La civilización *ciclópea* caracteriza esta antigua época, cuyos comienzos no se sabe adónde remontan, cuyas procedencias, que se creen asiáticas, no pueden asegurarse, y cuyas artes hablan de gráfico modo de una sociedad caballeresca y lujosa á la par que pasiva, militar y á la vez agrícola. K. O. Muller la definía por esta circunstancia, con su perspicaz grecismo, al admirar sus sitios y «habitaciones fortificadas, con templos y ciudadelas (3).» Hoy se la reconoce también como especial constructora de suntuosas sepulturas, signo peculiar turanio.

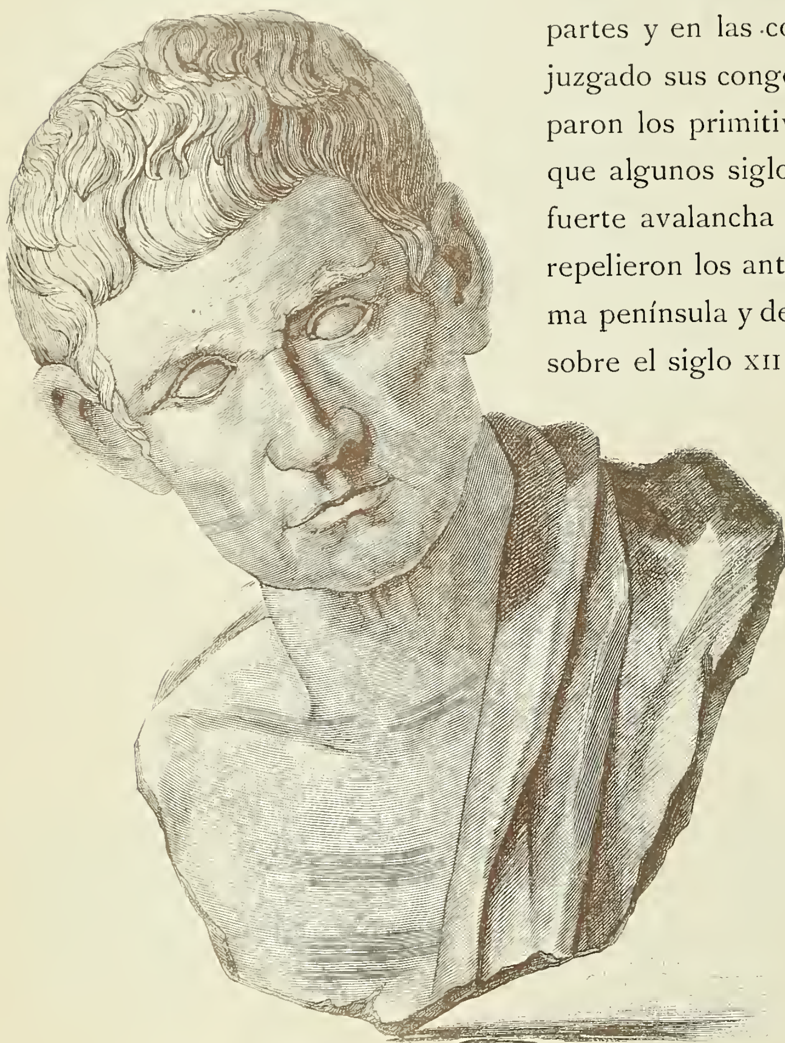


Fig. 286. – Cabeza de Aristóteles.
Busto de estatua tallada en mármol existente en el palacio Spada, en Roma

Después de la toma de Troya ó de acontecimiento heroico en que los príncipes y caudillos griegos

(1) Aristóteles: *Política*.

(2) G. Perrot: *Revue des Deux Mondes*.

(3) K. O. Muller: *Haudbuch d. Archeol. d. Kunst*, 1835.

regresaron á su patria, realizando un acontecimiento que se ha llamado en nuestro siglo (por indicaciones antiguas) la *vuelta de los heraclidas*, hubo la invasión de los dorios. En un tiempo intermedio debieron predominar en Grecia y en las islas vecinas las primeras tribus helénicas venidas de Tesalia ó allende que reemplazaron á los pelasgos, moradores más antiguos. Unas y otras sociedades, pelasgos y helenos, forman aquellos escuadrones de los tiempos heroicos, de larga lanza, corta espada, colosal y redondo escudo, mortífera flecha, pesado casco con alto y agitado penacho (fig. 287), larga y undosa cabellera, tupida coraza de lino y lucientes armas de bruñido bronce que reverberaban á la luz; corpulentos, fornidos, corredores, bravos, excitables, soberbios, pundonorosos, dirigidos por Aquiles, los Ayaces, Menelao, el sesudo y valiente Nestor, el poderoso Agamenón, el astuto y prudente Ulises y la cohorte de jefes señalados ó extraordinarios (1), que agitaron el polvo de cien llanuras, bebieron las límpidas ó turbias aguas de cien ríos, gobernaron cien pueblos, lucharon en cien combates y ardieron en sed de sangre y de pelea ante la legendaria Ilión. Sus carros y sus armas son bruñidos y esplendentes á semejanza de los asiáticos ó egipcios (fig. 288), y su joyería magnífica con rasgos orientales, pero con regional carácter en Micenas y otros sitios, como se verá en su lugar. Armados y equipados tienen caballeresco y heroico sello, mezclado de rudeza en los poemas homéricos y en recuerdos que han quedado (fig. 289). Desde Creta, Rodas y las islas vecinas hasta las playas de la Hélade, y desde aquí hasta Tesalia, la aventurera familia helénica, compacta ó diseminada, tomaba parte unida en los actos que interesaban á la raza y hacía pacto común nacido de ideas afines y de acordes sentimientos. ¿Era una familia ó varias? Los restos de arte é industria exhumados hasta ahora abogan por la unidad, aunque con ligeras variantes.



Fig. 287. – Busto de Marte (Arés), en mármol de Paros, con el casco de alta cimera

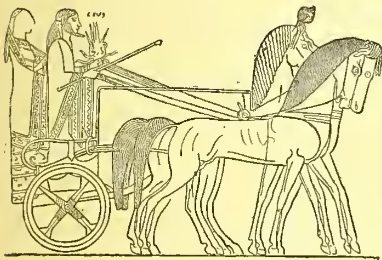


Fig 288. - Carro de los tiempos heroicos

Distínguense cuatro grupos principales en la primitiva historia: los dóricos, jónicos, eolos y aqueos, según antigua clasificación de la familia helénica. Después se han hallado, con más ó menos certeza, los dorios en el Peloponeso y en varias islas, Thera, Carpatos, Rodas, Creta, etcétera, situadas al Sur del mar Egeo; los jonios en el Ática, donde se mezclaron con ramas dóricas, y por igual en las Ciclades del Norte: puros, tal vez repelidos por los dorios, quedaron en las costas de Asia y en las islas que las avecinan; los eolos parecen haber ocupado el centro de la península y tierras de Asia Menor, entre el Helesponto y el Hermas, y por lo que atañe á los aqueos, se les asignan regiones importantes del Peloponeso. Autores hay que fijan á los dorios el Norte de Grecia, á los jonios el del Peloponeso y Ática y á los eolos las costas occidentales. Los restos pelásgicos diseminados del Pindo hasta Creta y los primeros helenos debieron mezclarse con otras tribus. Los carios y los leleges de Asia Menor, los frigios y tracios de igual procedencia, los dardanes de la Troada y los eteocretenses de Creta, á la par que los arianos de Chipre, son hermanos de los griegos ó se mezclaron con sus tribus. ¡Qué complicado cuadro, qué enjambre de pueblos diversos se hacinan y cruzan



Fig. 289. - Héctor combatiendo

(1) Ilíada, canto II. *Griegos.*

en la Hélade y en las tierras marinas! Como las desordenadas legiones de aves silvestres que nos pinta el poeta, en revoloteadoras bandadas, desparramadas y ruidosas, así esas haces de pueblos se arremolinaron y extendieron por las regiones costaneras y las comarcas fértiles, llevando consigo sus naturales instintos, y con sus trajes y sus usanzas, con la gritería estentórea de hordas semibárbaras y los instintos de pirata, las dotes de soldado y navegante y sus artes é industrias.

Dos razas culminantes, más ó menos mezcladas, se destacan entre el grupo de advenedizos distintos que forman el cuadro etnográfico de la familia griega: los dorios y los jonios (figs. 290, 291 y 292), que por sus rasgos más salientes, sus más marcadas tendencias, su fisonomía distintiva y su más potente acción, parecen sobreponerse á las otras tribus hermanas.



Figs. 290, 291 y 292. – Guerreros del Peloponeso, dorio y griego
Estatuitas en bronce de procedencia histórica y traje heroico (estilo primitivo)

Los dorios, pueblo viril, enérgico, sufrido, algo duro, y rústico por comarcas, tenía en la Grecia antigua un color etnográfico é histórico marcadísimo. Aislado en varias regiones, conservó invariable el sello originario de herencia hasta tiempos muy modernos. Es el tipo de sencillez, de vida parca y sobria, de actividad colectiva y empeño pertinaz: era apto por su constancia para las empresas arduas, las acciones empeñadas que realizaba pasivo, con vehemente acometida, con tenacidad de labriego ó de trabajado marino. Fué el pueblo de las grandes pruebas, de campesinas usanzas y disciplinadas costumbres. Su importancia está indicada en haber creado cinco cosas muy importantes en Grecia y que perpetuaron su nombre: la lengua, el modo y ritmo de la poesía, de la música, de la danza y de las formas de arquitectura: en cada una de estas cosas fué un maestro remarcable, que transmitió el arquetipo por las regiones helénicas en todos los días de su historia.

Su procedencia es asiática de la vecindad del Cáucaso; la estación intermedia lo fué sin duda la Tracia, Macedonia é Iliria, bajo el país de los dardanes y las regiones hiperbóreas, y su definitiva estancia el centro y parte baja de Grecia, señalada por *la Doride* al Sur de la Tesalia, el centro y Sur del Peloponeso y el Oriente de Italia, donde estableció colonias. La Frigia y la Bitinia, porciones de Asia Menor, tuvieron con ellos relaciones, transitorias por lo menos. Apolo y Artemisa eran sus dioses principales, que tuvieron culto en los santuarios de Delfos, Delos, Creta, en el valle de Tempé, en Beocia y en el Ática, hallándose huellas de su influjo en Trezena, Tenarum, Megaria, Thoricos y Leucates, é importante representación en Arcadia con el Apolo Nomios, con las muchas leyendas de Latona y sus hijos. Zeus (ó Júpiter) fué también una de sus primeras divinidades, y como descendiente de Apolo por su carácter médico, lo fué asimismo Esculapio. Hércules, Teseo y otras divinidades tenian su culto especial en Arcadia principalmente, donde grutas, bosques, ríos, montes y desfiladeros estaban sembrados de sus leyendas y tradiciones míticas. La poesía, la música y la danza rítmica poseyeron en la antigüedad su modo grave con caracteres de estilo. El arte y la arquitectura tuvieron escuelas y artistas, formas pecu-



Fig. 293. – Licurgo, en una moneda de Esparta

liares dóricas que se impusieron al buen gusto de la Grecia adelantada y fueron á la vez sus maestros: el realismo imitativo impregnado de arcaísmo de la escultura dórica aprendido en la palestra, y el simbolismo religioso, severo y tradicional, con carácter de misterio inspirado en los oráculos, fueron enseñanza grave para el progreso de la plástica; y el grandioso é imponente dórico de la arquitectura clásica dió un prototipo selecto, uno de los dos monumentales y el tipo privilegiado de Grecia, que expresaba solidez y magnificencia. Tuvo en el período clásico admirables modelos en el Partenón y otros templos de divinidades severas, y en Pesto y colonias de Italia el gigantesco esfuerzo del dórico majestuoso. Llegó á tanto su prestigio, que aceptado por las escuelas y metodizados sus ritmos, su escala de proporciones fué el estilo peculiar de determinados templos (1). La estética de aquel pueblo era en arte y otras cosas de un sentido etnográfico y valor real histórico; debiéndose inferir que los dorios consideraban la belleza «como consistiendo más bien en proporción, regularidad y armonía, que en superabundancia de esplendor y atavíos (2).» Así se halla demostrado por la métrica y la poesía, la danza y ejercicios corpóreos, la plástica y la arquitectura.

Fueron los espartanos el pueblo más señalado de esa raza varonil. Pueblo de organización militar y de constitución monárquica, rígido en sus leyes, austero en sus costumbres, enemigo de placeres, frugal, activo y estoico, casi insensible al dolor por fuerza de educación, entusiasta por la patria ó por la gloria pura y que sabía morir por ellas, entre cantos y sacrificios, engalanado de fiesta y ornadas las sienes de cintas y de laureles, cual de ceremonia otros griegos; era un pueblo admirable que embriagado en ardor bélico dió durante quinientos años pruebas sin cuento de haber sido muy grande y el más dórico de los griegos. En arte produjo bastante, aunque no alcanzó jamás la importancia de Atenas y otras ciudades del Peloponeso; tuvo su arquitectura propia aplicada á los monumentos públicos, y fué por sus grandes obras é insignes maestros ciudad promovedora del adelanto escultural entre el siglo VII y V: en ello fué un centro histórico de la plástica arcaica que Chartas y Syadras, Clearco de Región, Teletas y Aristón, Cratino, Gitiadas, Baticles, Doriclidas, Dontas, Medon, Theoclés y el adelantado Gorgas han hecho de forzoso estudio; y en la música y la danza, la poesía por sus odas morales para educación del pueblo y enseñanza de los efebos: su dialecto vigoroso, enérgico y algo rudo, pero preciso y breve, se prestaba en la poesía á la mesura viril de disciplinada masa y de pueblo militar. No había placeres ni goces, no había lujo en Esparta ni aparato en aquellas viriles costumbres, y no había artes de estímulo, de afeminado espíritu ni de suave deleite. La vida frugal, activa y estoica, se ha dicho (3), comprimía el ingenio, aprisionaba la fantasía; mas no faltaban allí por eso levantados sentimientos, que son poesía legítima del alma inspirada, sublimado amor de patria y de purísima gloria que daba pábulo al arte, como le dió al heroísmo. Desde Licurgo (fig. 293) á Arquidamas dió la escultura espartana actividad al ingenio, modelos de dioses á la fe pública, de héroes al patriotismo y de atletas á toda Grecia.

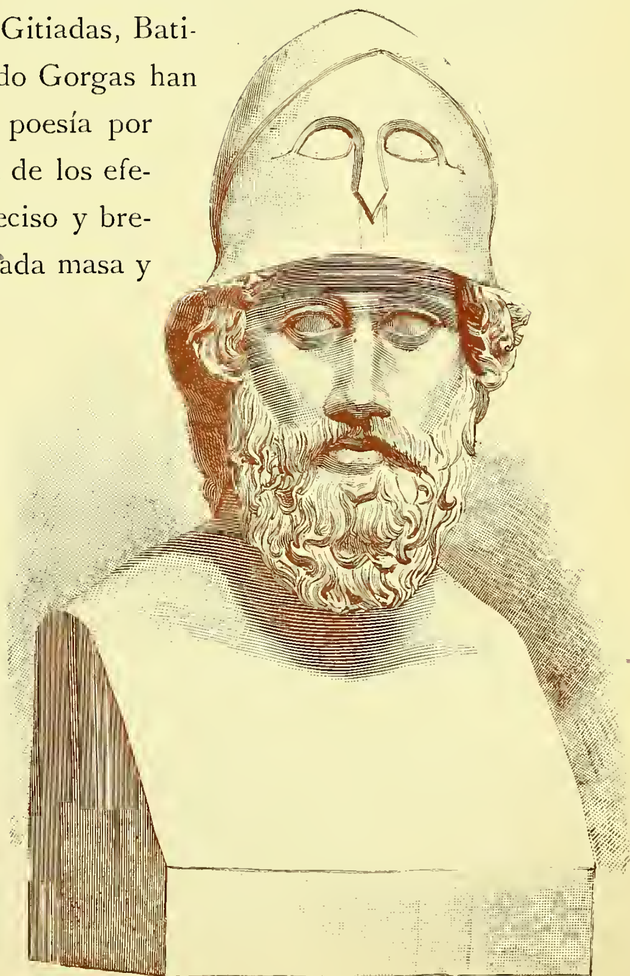


Fig. 294. – Pericles, busto en mármol del Vaticano

(1) Vitrubio: *Arquitectura*, libro I.

(2) K. O. Mull: *Der Dor. Bresl.*, 1824.

(3) Beulé: *Peloponese.*



Fig. 295. – Fauno y Baco, grupo en mármol del Museo Pío Clementino, en Roma (de fotografía)

Opuestos á los dóricos están los jonios por cualidades naturales, históricas y adquiridas. Su carácter marcado es la elegancia, la afición á lo escogido, y en épocas adelantadas á lo selecto y exquisito, que bajo el influjo de Oriente se trueca en decadentes tiempos, en brillo y suntuosidad. Entre los griegos de Asia fué la vida de aparato, de goce y lujo magnífico, y toda producción moral ó acto de la costumbre fué trasunto señalado de esas tres cualidades. La lengua como los hombres, los trajes como el adorno, presumieron de elegantes, compuestos y acicalados, y el tipo griego más puro se convirtió en perfilado prototipo de hermosura, unida á la esplendidez. Pero esa misma hermosura, esa distinción y suntuosidad, se conservan con sabor clásico, mezclado á la rigidez dórica entre los semijonios de Atenas, dando á todas las cosas la selección escogida y medida delicada, simplicidad exquisita, grandeza y majestad que constituyen el aticismo. Aquel corte mesurado y de finura rítmica, que así aparece en el tipo como en las maneras y aire, en los rasgos de ingenio, como en los frutos del talento, en el epíteto y en la frase, en el ademán y el porte, en los pliegues del traje, como en el buen gusto del vestido, en el adorno y el tocado, como en las formas del desnudo del mancebo y la doncella, es peregrina rítmica; en la poesía y la música, en la danza y el coro, en la escena teatral y en la selecta escultura, es el modelo más perfecto de arte y de obra plástica. Homero, Píndaro y Fidias, maestros; Herodoto y Platón; Praxiteles y Escopas; Pericles (fig. 294), orador, é Ictino y Mnesicles, arquitectos sin ejemplar, forman tipos característicos de aquel modelo de aticismo.

La lengua griega ¡qué armoniosa en los libros de Herodoto, modelo de lenguaje jónico y de músico lenguaje; qué atractiva en Platón y qué encanto en los poetas, desde Safo la apasionada ó desde el incomparable Píndaro á Teócrito y Bion, con jónico embeleso! Y el ritmo de la música del modo jónico puro para la danza cadenciosa de las doncellas atenienses; la *pírrica* acompasada en los efebos de hermoso y esbelto cuerpo; el arte sin igual de modelar la frase como en pulido bronce corintio ó en fino y luminoso paros, y hasta la gracia ó arte de ceñir el cuerpo, de plegar el manto y túnica, de calzar la ajustada sandalia, de ornar el rostro y la cabeza peinada con primor en las bellas de Lesbos ó de Atenas, de Heltasen en Argolide y de Mileto, dan prueba de la peculiar naturaleza, del plástico organismo, del



Fig. 296. – Triunfo de Baco, bajo relieve de un sarcófago, existente en el Museo degli Uffizii de Florencia (de fotografía)

ritmo vivo, sentido y exquisito de las ciudades jónicas.

En la poesía y las letras casi todo es sabor jónico, por sufrir el influjo de la sapiente metrópoli: la fuerza de fantasía, la galanura de la frase, el corte local de estilo, los caracteres de raza, el deseo de aura popular ó la inspiración en la vida, en los tipos y personajes, la concepción de los cuadros conforme á modelos vivos que retrataban fielmente dioses y semidioses, héroes y políticos ó ciudadanos libres conocidos de su patria, dió á la literatura, á la filosofía y á la historia color de región geográfica y de influjo ateniense. La métrica de corte jónico se señala, también al igual que la dórica, por gusto y períodos regionales afectos á cadencias y medidas y á hermosísima rima natural armoniosa y por la fluidez de su estilo. La música con que se hermana y que acompañaba la poesía tiene esas cualidades desde primitiva época. La flauta y la lira de seis cuerdas eran instrumentos jónicos que cambiaron á Apolo su austero carácter dórico por el Apolo Musageto, convirtiéndole en dios culto y dios de la melodía, con su coro de trece musas tañedoras de instrumentos. ¡Tanta fué la influencia etnográfica! Los sátiros y los Panes con sus flautas campestres, compañeros bulliciosos del despellejado Marsias castigado por Apolo, y toda la cohorte báquica, tomaron también carácter plástico, elevado y noble por el influjo jónico (figs. 295 y 296): los feos engendros de los bosques, materialistas y sensuales, que la pastoril Arcadia produjo al susurro del aire, al ruido de las cascadas, al ritmo acompasado de las fuentes y los riachuelos y tras los remolinos de hojas agitadas por el viento, moraron con otra poesía, convertidos en tipos bellos, en espirituales tipos finamente sensuales, en las ciudades más cultas. Atenas y el Peloponeso les hicieron ideales. Fué el espíritu jónico el que por obra del arte transformó en seres cultos, atractivos y poéticos todos los engendros rudos, los seres mitológicos campestres y rústicos de las comarcas dóricas.



Fig. 297. – Mármol llamado la Venus de Tralles (Belvedere de Viena)

Mercurio ó Hermes, Venus ó Afrodita, Dionisos ó Baco, Marte ó Arés, Poseidón ó Neptuno, dios de las costas marinas, algunos con tradición pelásgica, la Argivia Hera y Atena ó Atenea, Palas ó Minerva, representan en la vasta extensión de sus caracteres, antiguos y nuevos, tipos mitológicos de las regiones pelásgico-helénicas ocupadas por los jonios. Un ciclo histórico después se reunirán á los otros dioses para formar el Olimpo; pero antes, agrupados ó solos, son los seres protectores de pueblos, familias y ciudades. En Homero y Hesiodo son los defensores activos de helenos y troyanos. Su carácter de entonces ó posterior representa las cualidades de comerciantes, navegantes, agricultores, industriales y guerreros de las comarcas que les tomaron por apoyo y fueron sus protegidos. Y á medida que los tiempos adelantaron y progresaron los pueblos, fueron los dioses de la cultura, y algunos, como Afrodita (fig. 297), los que ampararon el comercio de orientales usos, goces y vida sibarítica de la juventud epicúrea. La gran familia jónica tuvo sus dioses corpóreos, que con caracteres humanos opusieron suaves leyes y amables costumbres sociales á la rigidez de los dorios.

En el arte arquitectónico creó aquella familia el estilo de su nombre, elegante y distinguido, para suntuosos templos. Como el estilo dórico expresaba solidez, así expresó el bello jónico sobria galanura de forma, gracia y hermosura ática para edificios de dos altos, en que el superior era jónico, ó para columnatas

y pórticos de menos vigorosa forma: compárase el dórico viril al cuerpo del varón fornido, mientras que el esbelto jónico se equipara á la mujer airosa por arquitectos romanos (1). Era ligero de apariencia, aunque con sólido organismo y adecuado á las partes y fábricas de menos resistencia. Y el pueblo creador del estilo jónico mondó también al dórico estilo de su rudeza y originaria pesantez, reorganizándole con perfección, con nuevo cálculo de proporciones y suavidad de líneas, que en el Partenón y los Propileos dieron Ictino y Mnesicles completamente organizados. Los templos del siglo v en Atenas y en Éfeso, ú otras partes, son ejemplares modelo.

Y en la plástica vigorosa y realista de los siglos VI á V, en la adulta y magistral del V; en la encantadora é ideal con sensualista tinte que hace deleitoso el IV, y en la agraciada con artificio ó *afectada* por el *pathos* rodio ó el gusto ampuloso y complicado, rebuscado en algún modo de las escuelas asiáticas, fué la ideal ó realista escultura producida por los jonios modelo de toda la Grecia, que por ella olvidó sus estilos y las enseñanzas de otros pueblos, que no le han hallado par. Jonios crearon la pintura y decoración mural colorida ó polícroma desde Cimón y Pericles á Alejandro, y dieron á Grecia nuevo género de producción artística haciendo más agradables los pórticos y los santuarios de los dioses. Por ellos la decoración pintada se extendió á edificios de pública y civil importancia, y andando el tiempo á las moradas de príncipes ó potentados, y como extensivo gusto á las villas y casas de campo. La civilización de Grecia se depuró por obra suya, haciéndose pulida y selecta y después más refinada. Como el valioso oro sacado vulgar y oscuro de la mina de los pueblos, se hizo en sus manos bruñido, después de pasar por el crisol del artífice más primoroso, el jónico atildado.



Fig. 298. – Busto de Atenea
Tetradracma de Atenas con Cástor y Pólux en el reverso

Atenas, maestra y señora de toda la sapiencia griega (figs. 298 y 299), fué la que con su mezclado espíritu jónico-pelásgico, y algo dórico por el cruce de familias (aunque fuera ligero el cruce), marca entre los jonios el punto más elevado, el sublimado ideal de sus rasgos etnográficos. Ella, señora de mares, rica y poderosa á veces, metrópoli en tiempos de Pericles, que impuso su poder al Ática y le extendió al Peloponeso, á la Grecia superior y á las islas del Egeo después de las guerras Médicas, fué la que opuesta á Esparta en raza, importancia y fuerza, dió á las costumbres y á la vida, á las usanzas y trajes, al saber y á las artes, el prototipo antiguo de pueblo adelantado y de superior valer: su nombre y su prestigio cruzaron mares y tierras, siglos y siglos de la historia, y permanecieron sin demérito hasta llegar á los nuestros. Destruída por los persas, reapareció más hermosa con los triunfos de sus armas, cubriéndose como heroína de preciosos joyeles con sus edificios sin par, y de magnífica diadema con la renombrada Acrópolis; vencida por la envidia tebana y arrollada por Alejandro, creciórse ante el vencedor y le admiró en su grandeza; despoblada por los romanos, fascinó al cónsul y al césar y les hizo esclavos de su valer. Roma, señora del mundo, inclinó ante ella sus águilas después de haberla saqueado y la hizo su maestra. En ruinas hoy, destrozados y deshechos sus pasmosos edificios, fragmentadas sus estatuas y borradas sus pinturas, enterrados sus despojos por la barbarie y la Edad media y por la fuerza musulmana, llena aún las bibliotecas de los más selectos libros, de la más sabrosa ciencia, de la filosofía más bella escrita con pluma de oro y de la poesía en relieve, de lenguaje encantador y más peregrino estro, y ve llegar peregrinos de todos los pueblos sabios, que, cual reliquias sagradas encerradas en un santuario, van á adorar sus despojos.



Fig. 299. – Atenea escribiendo. Figura de un vaso pintado

(1) Vitrubio: *Arquitectura*.

Atenas, opuesta á Esparta, representa en la historia griega un pueblo atractivo y marcado que cautivó y se impuso á los demás helénicos, más de una vez estimulados por la envidia y rivalidad. Pero el mayor enemigo del espíritu ateniense y su antípoda etnográfico era el viril espartano de otras ideas y costumbres y de dorismo extremado. Solón, legislador político, simbolizó de antiguo el espíritu ateniense con sus humanas leyes, opuestas á las duras de Licurgo. Entre Esparta y Atenas hubo histórico contraste y oposición de rasgos. A la dórica rigidez oponía el ateniense amable flexibilidad; á la rudeza, la cortesanía; á la sequedad de trato, afabilidad simpática; á la reserva, la elocuencia; al mutismo, la locuacidad; á la sencillez nativa, nerviosa y extrema viveza, perspicaz inteligencia y amenidad sardónica; á la naturalidad espontánea, cáustico espíritu burlón; á la parquedad imaginativa, sobra de fantasía, que corría ágil y se vertía sin medida y con exaltación á veces, en daño mismo de aquel pueblo; á la compresión social, la pasión popular; al encogimiento, la expansión; á la tirantez, la diplomacia; á la energía y severidad, la precavida astucia; al militarismo heroico, el entusiasmo público que arrancaba heroísmo; á la presión de la ley, la imposición del *demos* que hacía ley del veto público; al rigor y la obediencia, la libertad voluble, fuente de grandes acciones y causa de peligros públicos; á la ociosidad disciplinaria, la laboriosidad y la cultura agrícola é industrial de aquella ciudad modelo; á una aparente pobreza, la elegante sobriedad; á la vida frugal y escasa, la grata y confortable vida que hacía del traje gala, de las fiestas necesidad con el goce íntimo ó público que se explayaba en la ancha vía, ó en amigables reuniones, entre anfitriones entusiastas coronados de rosas y al acordado son de la flauta y la lira, de las picantes cantilenas y la incitante danza, y al compás de las esbeltas tazas llenas de espumoso vino. Y era Atenas la vida activa y el cerebro de Grecia. La elocuencia, la filosofía y las letras hicieron de Atenas una escuela, hallaron en Atenas un estadio y á través de dos siglos la erigieron en templo augusto. Allí se ejercitaron como nunca después esplendorosas las artes, la música y la poesía, la escultura y la arquitectura, que hicieron de Atenas la sabia un santuario de la belleza do se le tributaba culto. Jamás Esparta aspiró á ello, ni lo hubiera logrado. Las mágicas artes de la paz hallaron allí su paraninfo perennemente ocupado, animadas constantemente de sublimados acentos y del aura popular, que hacía coro á los artistas; opuestas á las artes de la guerra, que fueron sólo en Esparta, y en la Esparta de días heroicos, la educación ciudadana. En la ciudad de Licurgo vivía el hombre en perpetua escuela, el joven como esclavo en pensionado de toda su mocedad, aprendiendo y vertiendo conceptos de buen sentido que le hacían racional y amante de su patria y de la disciplina de raza; allí ejercían los pedagogos y los maestros rígidos sus severas enseñanzas; la filosofía semi-estoica en forma de poesía docente, y los entendimientos de más fuerza se aplicaban sólo á enseñar conforme á aquel plan disciplinario y de militar aspiración: ponían sólo en formas concisas, en máximas y preceptos, en cantos y poesía sacra, en mandamientos dogmáticos que el discípulo aprendía y debía practicar sin apelación ni dudas, el práctico saber y la moral filosofía, que inclinaban al respeto al supe-

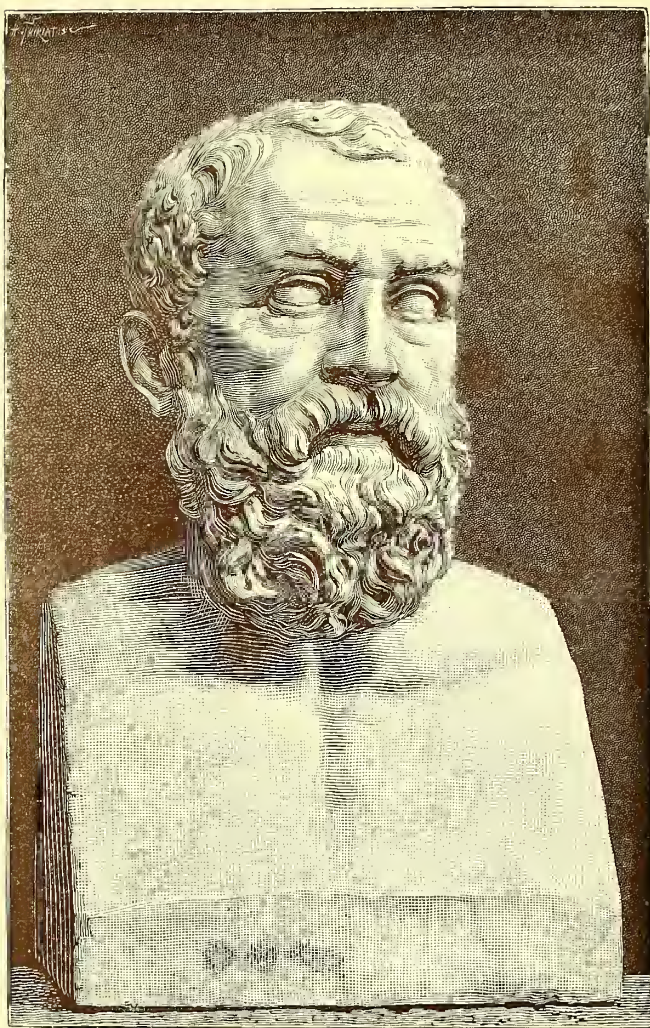


Fig. 300. – Solón, busto en mármol del Museo de Nápoles

rior y á la ley, al culto y á sus dioses, y contribuían al propio tiempo á la defensa de la república.

En cambio, con todo y esas ideas, ¡qué diferencia existe con la cultura de Atenas, hecha en espacioso pórtico y bajo los umbrosos plátanos en que vegetó la augusta ciencia, y la más alta filosofía, en que se adiestraba el pueblo en la sapiencia pública! ¡Qué diferencia con aquel saber maestro del *pécile* y del gimnasio, donde se hacía bello el cuerpo y se formaba el espíritu; con los grandiosos teatros, en que ofrecían los eximios poetas sus producciones admirables y se explayaba la música en coros armoniosos; con el Pnix famoso, donde encantaban los oradores con su artística elocuencia, y con toda plaza ó sitio público que era teatro y palestra para adiestrar al hombre en elocuencia política con escultural lenguaje; donde el entusiasmo popular y el amor á la patria eran una pasión y un arte, aprendido de los maestros y sentido por un pueblo que tenía locura patria!.... Allí era el arte maravilla, y jamás arte sagrado de Esparta, ni de país alguno, moldeó con humana forma ó con lineamientos tan grandes sus obras monumentales. Atenas, maestra de Roma, es y será por los siglos maestra ejemplar del mundo, y no hallara comparación en aquella Esparta heroica que llevó á morir sus héroes con sin igual audacia en el paso de las Termópilas. Porque esta inaudita grandeza es sólo la del soldado, mientras que la grandeza de Atenas es el esplendor de la grandeza y de la soberbia cultura. Aquéllos eran los dorios de señalado abolengo, de raza pura y altiva, á quien zaherían los atenienses por rudeza y sencillez, y éstos el pueblo ejemplar, aunque algo envanecido, de entre la familia jonia, que dictó más bellas leyes con las leyes del buen gusto.

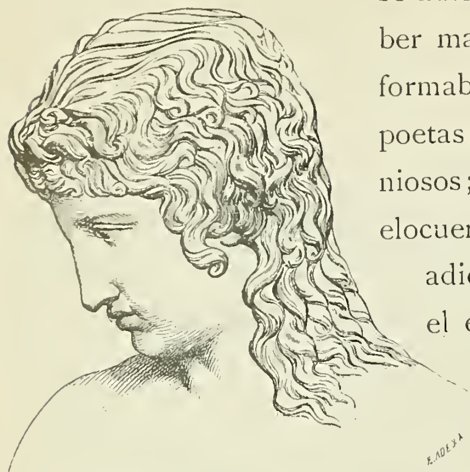


Fig. 301. – Cabeza en mármol del Eros atribuído á Praxiteles, existente en el Vaticano

Dorios y jónicos juntos presentan en la historia humana el tipo más distinguido de la raza indo-europea que se ha señalado hasta hoy, el tipo de belleza plástica y de mayor inteligencia que se ha dado por modelo (figs. 300, 301 y 302). Existen entre ellos diferencias que expresa la fisonomía de la estatuaria de los dos pueblos entre los siglos VI y V, y mayor vigor y rudeza, tal vez vulgaridad, en el rostro de los dorios; mayor belleza de forma, mayor perfección de facciones y pureza de contorno, en óvalo más elegante, trasunto de más fino espíritu, en los perfilados jonios y en los moradores del Ática. Mas las diferencias de tipo no son al parecer tan radicales como las diferencias de espíritu. La estatuaria que nos queda de diversos períodos ofrece un sello común de raza que, más ó menos realista, se impone desde luego como tipo nacional é indo-europeo puro. Ese tipo ya formado es el que se halla en las estatuas de los buenos tiempos á contar del siglo VI, antes de la era común, tipo de singular belleza, recuerdo feliz de aquellas admirables cabezas de los héroes helénicos, Aquiles, Nireo, Euriale y Polixemo, bellos como dioses, según la expresión de Homero. Esos nobles rostros son *el espejo del alma;* reflejo de aquel armonioso acuerdo entre el cuerpo y el espíritu que explicaron los griegos, y que se admira aún en sus figuras.

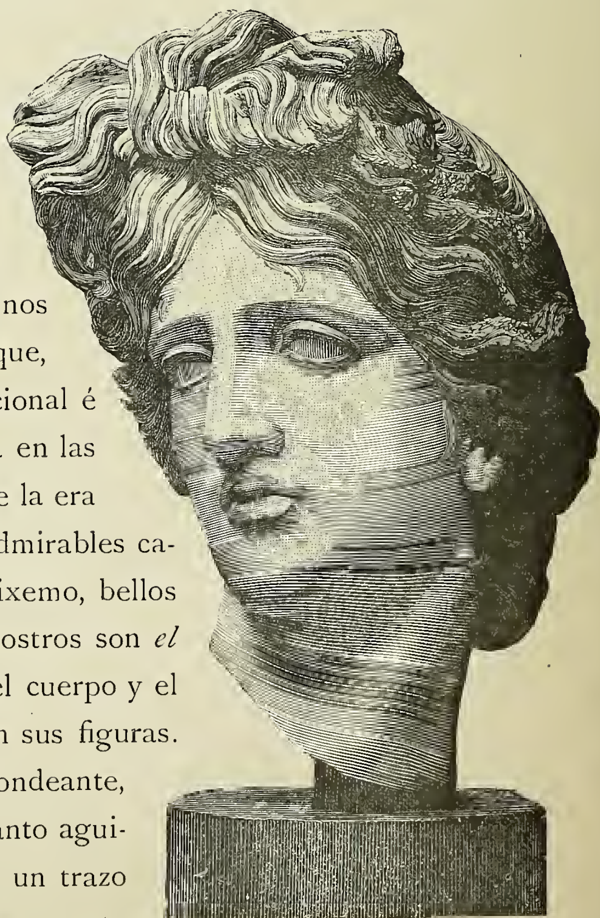


Fig. 302. – Apolo, cabeza en mármol existente en el Museo Británico

Perfecto ángulo recto y línea tirada y unida, suave y ondeante, ofrece el ángulo facial; delgada y prominente nariz, algún tanto aguileña, de cuadratura marcada, que se une con la frente por un trazo común, dan al rostro distinción. La frente baja y reducida, levemente circular y relevada de los mancebos y doncellas, aumenta el realce del

rostro saliente y destacado, y acrecienta su atractivo por ese contraste de medida y su sencillez de forma. Las cejas y los arcos superciliares son simples y agraciados con ligera ondulación, arqueados con suelto trazo ligeramente elíptico, y el ojo, de saliente párpado, lleno ú ovalado y de prolongado globo y mirada tranquila, aumenta la noble distinción de la frente y la nariz. Son muy abultados los labios y muy lleno el inferior, su boca bien dibujada, algún tanto entreabierta y de pequeño tamaño. La barba, también saliente y grandiosa con rotunda línea clásica, aumenta el juego de trazos y marcadísimos planos entrantes y salientes que empiezan en la nariz y hacen variado el contorno de la parte inferior del rostro. El conjunto de ese perfil da con su oposición de partes verdaderamente esculturales atractivo de obra plástica. Un elegante óvalo de trazo bello y *sentido* cierra en las caras de frente las indicadas facciones, y un modelado suave, rico en pequeños planos, ofrecen las mejillas, llenas de depresión, de frescor y lozanía. No son grandes las orejas, acentuadas y bellas, y redondeada la mandíbula, llena y de curva marcada que da escultural remate al ovalado rostro. Encuádranle los cabellos, cortos, crespos y de pequeño rizo, adheridos á la epidermis, y especialmente á la nuca en los efebos y atletas; levantados como *estefane*, como *corimbo* ó diadema encima de la frente, ondeantes por el esférico cráneo y sirviendo de marco al busto, jugueteando por las sienes y mejillas y cayendo con descuido en caprichosos bucles y ufanas matas de pelo sobre el cuello varonil. Es ese tipo bello, hermoso á las veces, ideal aun siendo real, de una armonía encantadora y de perfección sin par, sobria en todos los detalles; el encanto de los mancebos, las doncellas y los juveniles dioses y el prototipo de hermosura y de facciones perfectas (figs. 301 y 302).

Un cambio original de carácter se observa en los bustos de hombres y mujeres, que hace varoniles las doncellas y tomar de ellas á los varones gracia, distinción y belleza. Estas tres cualidades y la finura de líneas y modelado son mayores en las mujeres, cual Venus, Safo ó Aspasia (figs. 297, 279 y 280); menos sensibie en los adultos, como el Marte de Munich (fig. 287), y en los adultos viriles, cual Pericles (fig. 294) ó Platón (que son tipos de belleza), y conserva en los ancianos (como el retrato de Aristóteles) (fig. 286) y en los de barba poblada, como el busto de Solón (fig. 300), aquella noble gravedad reflejo de sus entendimientos.

Debió ser algo ideal el rostro de algunas estatuas en los siglos v y IV, y de un ideal muy marcado en los de siguientes siglos, cual el del Apolo del Belvedere y la Venus Medicea, que afeminaron los tipos por fuerza de idealidad. Mas la semejanza de rasgos y de local fisonomía que ofrecen en todos tiempos, puestos á comparación en centenares de cabezas de héroes, dioses y hombres, dan el convencimiento de que hubo copia inspirada del tipo real de los griegos, que se conserva aún. Nótase, sin embargo, que hubo cambios esenciales en el transcurso de seis siglos, pues son asiáticos los tipos de puntiaguda nariz en los vasos pintados, primitivos y más arcaicos y en los frag-



Fig. 303. – Ejercicios de los efebos, pintura de un vaso

mentos que quedan de los comienzos plásticos; mejorado en el VI siglo con el tipo egineta de mandíbula saliente, nariz de prominente base y cuadratura y ojos grandes y saltones. Perfeccionado después con Mirón y Ageladas, se hizo de noble semblante y aire culto de familia con Policleto y Fidias. La escultura posterior dió mayor encanto al rostro é idealidad á las facciones con Praxiteles y Scopas, y un tipo sentimental de cara deprimida en tiempos de Alejandro y siguientes. Asegúrase con razón que la influencia del clima y del medio natural, de la sociabilidad y el adelanto, perfeccionaron los hombres como la civilidad y la cultura: fueron causa de progreso los elementos naturales, como lo fué el medio social en la raza indo-europea originaria de Asia que pobló el suelo griego. ¡Don envidiable de ese suelo, del clima y temperatura y del género de vida que con ojo perspicaz entrevieron desde antiguo Hipócrates y Aristóteles, que así cambiaba á los hombres de rudeza semibárbara en seres extraordinarios hermosos de cuerpo y espíritu!....



Fig. 304. – Hércules y Ayax, estatua del Museo del Vaticano (de una fotografía)

Importante fué también el resto del cuerpo de aquellos naturales por lo que tiene de agradable y bien formado. Las estatuas todas, desnudas ó vestidas, dan idea de un pueblo esbelto, airoso, suelto de movimientos y sumamente activo; dispuesto á los ejercicios corpóreos, á las acciones sostenidas y las empresas de empuje que requerían fuerza, energía y nervio. Contrasta su figura con la de de los asiáticos obesos, con los fornidos asirios de apariencia más flemática y de temperamento linfático. Parecen en algo á los egipcios delgados y esbeltos del Nuevo Imperio (figs. 263 y 272), más á los agraciados del período saita, aunque no presentan aquel contraste de proporciones, y sobre todo se parecen á los greco-fenicios de Chipre, con quienes tuvieron muchos puntos de semejanza (1). Las condiciones naturales y de marino dieron á unos y otros cuerpo bien musculado y vigoroso, y los ejercicios gimnásticos bien ordenados (fig. 303) produjeron en los griegos mayor armonía y belleza de formas y proporciones. Acaso estas circunstancias sean las que hicieron del desnudo los ejemplares humanos más bien organizados y de mayor regularidad y atractivo que ha producido la humana especie. Basta poner á cotejo las figuras que ha dejado el arte de todos los pueblos antiguos y clásicos para ver qué familia aventajó á las demás en grata impresión externa.

No debió ser generalmente de elevada estatura el griego, mas por lo bien proporcionado tuvo de alto la apariencia (figs. 295, 303, 304 á 306). Por períodos presentóse como más bajo ó de menos esbeltas proporciones. Así acontece con las obras arcaicas y sobre todo con los mármoles de Egina. ¿Eran dorios los menos airosos?.... Difícil es asegurarlo. La estatura influyó en que presenten las estatuas la cabeza no muy grande y bien sentada sobre el vigoroso cuello (2), que en los atletas es fornido, y á veces hercúleo asiento; el pecho y las espaldas son espaciosos, mucho más en los luchadores, cuyos pectorales y omoplatos dan prueba de forzado ejercicio; el tórax es más bien corto que lar-

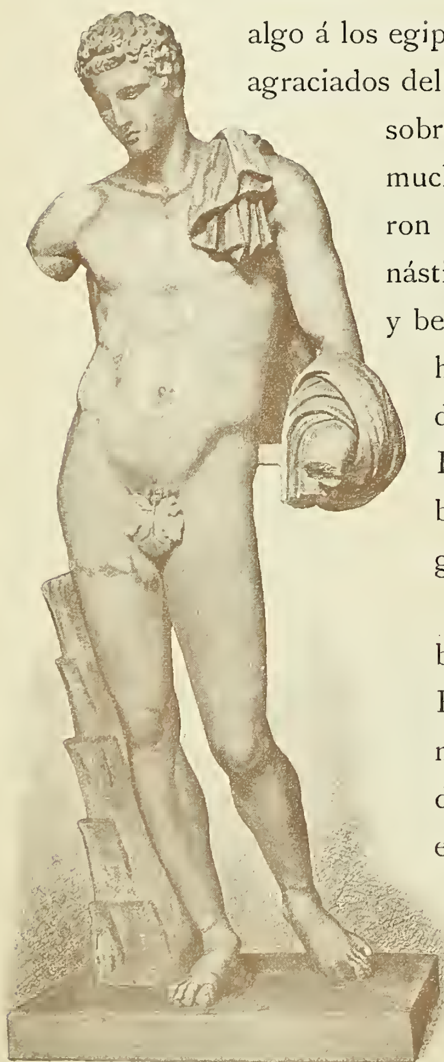


Fig. 305. - Mercurio ó Antino del Belvedere, Museo Pío Clementino, en Roma (de una fotografía)

(1) Véanse las páginas 87, 88 y 97 á 105.

(2) Aunque la figura 305 es de época romana está ajustada al prototipo griego.

go aun en el agraciado de las muchachas, cuya prolongación natural es distintivo del sexo; el vientre reducido, nunca protuberante, revela práctica de ejercicios corpóreos favorables á la agilidad. Es en la mujer el seno pequeño y bien modelado, y en hombres y mujeres, adolescentes y adultos, hombros, espaldas, pecho y cintura guardan afines relaciones en líneas y planos seguidos, y unidos, aunque acentuados, marcados, sin grandes entradas ni salidas, sin curvas rápidas, ondulaciones ni contrastes, como en el egipcio y el indio de ancho pectoral y cintura entrante.

Facilita esa suave regularidad de proporciones, líneas y planos, el bello desarrollo de los costados y de las caderas, que dan cierto honesto atractivo, cierto ideal encanto al centro del desnudo, más bien reducido que desarrollado. Diferéncianse en esto de aquellas figuras del Oriente de Asia cuyas caderas salientes tienen incitante y sensual desenvolvimiento. Muslos y piernas son en las figuras largos y esbeltos, de línea correcta y hermosa que ondea levemente con suavidad, marcando con arte natural, espontáneo, la fina ó varonil musculatura. La rótula, acentuada, cubierta por carnoso y delgado músculo, marca con escultural sentido el traspaso y enlace de la pierna y muslos, y la garganta del pie y el tobillo, delgados, revelan finura de condición y costumbres, ágil ocupación y actividad no mecánica. El conjunto de los dos miembros ofrece soltura, flexibilidad, rapidez, y expresa naturales ó adquiridas disposiciones para el salto, la carrera ó la marcha rápida, los ejercicios gimnásticos propios de los efebos, las muchachas varoniles y los bien organizados y aptos para las justas y fiestas. En las figuras de mujer la mitad inferior del cuerpo tuvo todo el atractivo de la más selecta forma, encantadora y lozana. Corresponden los brazos á las perfecciones del resto de la figura y expresan mejor aún la regularidad ordenada, el ejercicio bien dirigido con el fin de embellecer de los gimnasios y palestras. Deltoides, biceps y músculos del brazo y antebrazo son de abultados planos y líneas que ondulan con vigor. El codo y la muñeca aumentan el característico modelado de esos miembros del cuerpo, con su finura ésta, y aquél con su energía, en forma redondeada. ¡Qué enérgico y musculado es el brazo, qué vigoroso y hercúleo en los diestros forzudos que hicieron lucir su fuerza en las fiestas nacionales! ¡Y qué bellos en los mancebos y bien formadas muchachas, en las mujeres sin par que emulaban á los dioses!.... Son, por fin, las extremidades de una perfección sin igual en la clásica estatuaria: ponían á prueba el cincel hábil, el magistral diseño de los escultores griegos. Mas eran á la vez naturales, tomados de pies no calzados con apretado envoltorio, de manos no trabajadas por mecánica, penosa y ruda labor que sólo ejercían los esclavos. Son aún y debieron ser en los educados griegos como manos de marfil ó de modelado mármol y á las veces de alabastro, y eran el signo distintivo de la liberal tendencia y aristocráticos usos de aquel pueblo democrático. El cuerpo todo, hermosísimo, á contar de la cabeza, alardeó en el helénico de su encanto natural, y era un divino engendro de aquellos dioses sin par que hicieron de la belleza sobrehumana perfección, y de la forma humana selección ideal.



Fig. 306. -- Baco ebrio, relieve del Museo Pío Clementino (de fotografía)

Un autor antiguo del siglo v recordó cómo fueron los griegos antiguos, á juzgar por los de su tiempo que retrató á su vista. «Si la raza helénica

ha conservado su pureza, dijo, eran, cual son hoy, bastante altos, de anchas espaldas, derechos y sólidamente musculados. Tienen el cutis claro, constitución rubia, fuertes carnes y moderado desarrollo; piernas derechas y bien formadas, terminadas por finas extremidades; cabeza mediana y esférica y robusto cuello. Sus cabellos, algún tanto rojizos ó castaños, son flexibles y rizables con facilidad; su rostro es rectangular, los labios son delgados y la nariz recta. Sus ojos, algo humedecidos, miran con penetrante dulzura y tienen mucho brillo: entre todos los pueblos son los griegos los que tienen más hermosos ojos (1). Y este retrato de *visu* está en completo parecido con el que nos produjo la escultura en los mejores tiempos. El griego del siglo v, cual el del siglo XIX, es aquel mismo griego de los tiempos de Pericles.

Correspondía á su constitución física su típica organización de espíritu. Su condición de marino y de agricultor, con frecuencia montañés, le dieron vigor y energía moral, como se la dieron física; sus costumbres aumentaron esa energía y le hicieron con lo duro de sus ejercicios excelente soldado, defensor del patrio suelo y hasta del suelo extranjero, donde, como en Persia, Cartago y Egipto, fué guardia de honor de los reyes ó ambulante mercenario. Contribuyó no poco á ello la vida ardua de pirata de que vivían muchos isleños. El terreno montuoso, dividido y quebrado, que separaban las sierras; «las altas crestas rígidas de agreste arquitectura, los agudos picos y las escuetas cimas dentadas de vivísimas aristas,» que aislaban territorios, dividían los ciudadanos y separaban pueblos, dándoles fisonomía característica y distinta ú organización variada. Crearon con los hábitos agrícolas é industriales y la común vida de mar el espíritu regional, el democrático, el federalismo perpetuo, la legislación y usos durables de pequeñas comarcas y un amor á la libertad, á la independencia humana, que sólo tenía por límite el noble amor á la patria y el más vivo á la ciudad.

Patria, ciudadanía, democracia, libertad é independencia fueron de antiguo tiempo el común grito ó la general aspiración de todo hijo de Grecia, que en su vida y sus costumbres, en su trato y sus industrias, en su saber y sus artes se vieron marcados con un sello peculiar. En artes la patria, y mejor aún la ciudad, dió carácter á las obras, con localizadas escuelas; y la democracia y libertad hicieron con la forma humana iguales los dioses á los hombres. Para el griego era la patria el símbolo mas sublime, y la ciudad nativa el blasón de su bandera; mas entre la nación ó la ciudad optaba siempre por ésta. Efecto fué de la división montuosa del quebrado territorio. Era la patria ciudad antes que la patria nación, y desde remotos tiempos se entendía de este modo con los héroes de Homero el sentimiento patriótico. Toda la cultura griega se doblegó á tal sentido, y al crear el arte escuelas optó por la ciudadanía. Sin esa noción de patria no se entendiera bien la geografía del arte griego en diferentes períodos, el cúmulo de escuelas en otros y el prestigio de ciudades secundarias, como Egina, Corinto, Argos, Sicione, Samos, Chio, Pérgamo y Rodas, que á las montañas y al mar debieron su especialidad.

A pesar de los lunares que ofrece la moral antigua, era el griego peninsular y en mucha parte el



Fig. 307. – Menandro, poeta cómico, estatua en mármol del Museo Pío Clementino (según una fotografía)

(1) O. Rayet: *Monuments de l'art antique*, c. II, 1880-81.

isleño comedido en sus costumbres y rígido en sus ideas, especialmente en tiempo antiguo y en los modernos y cultos anteriores á Alejandro. El arte respiró esa moral en sus obras principales, haciéndose notar el desnudo únicamente por el sentimiento de belleza, por el fin que le guiaba y por el encanto soberano que produjo en la escultura. Si en tiempos algo modernos decayó la moral pública y se extendió al arte un deletéreo influjo, debióse á incursiones de fuera y á la corrupción asiática, ó á usos libres de Oriente, que unidos á la disolvente acción de los sofistas y epicúreos, contaminaron al pueblo y barrenaron las costumbres. El prestigio adquirido por la etairas entre los hombres importantes y la juventud atenienses, halló uno de sus apoyos en el taller de los artistas á contar de Praxiteles. Los dioses, y especialmente Afrodita, reflejan en nuevas formas, con su actitud y su carácter, el cambio de la moral. Un tinte sensual, delicado, revela en esas imágenes el verdor de las costumbres y la viva ingerencia de espíritu materialista en el espíritu griego, que con todo y ser siempre fino, como de pueblo tan artista en todos los actos y obras, representa decadencia, propensión á viciar el buen gusto y el paladar exquisito con picante condimento. Menandro, selecto cómico, fué en sus escenas teatrales un pintor verdadero de esos cambios de costumbres y lleno de finezas (fig. 307).

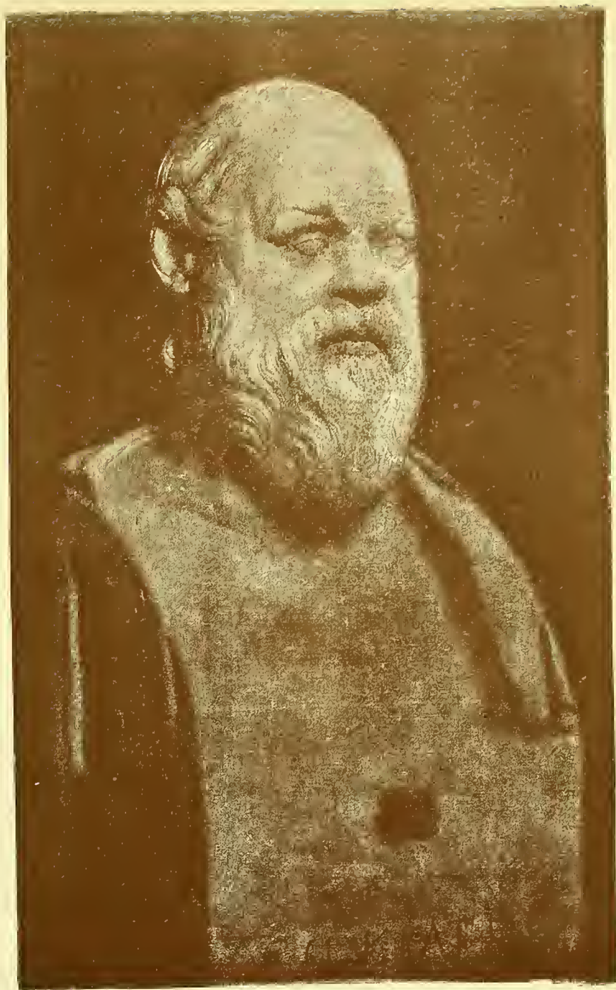


Fig. 308. – Sócrates, busto en mármol, en el Museo del Vaticano

Influyó ese gusto en la creencia debilitando el sentido de elevados conceptos y quitando la severidad á los tipos religiosos por obra del arte y la poesía. Los dioses de Aristófanes son los de una sociedad que tiende al descreimiento ó que tiene por lo menos ribetes de escepticismo. No son esos dioses grandes como los imaginaron Esquilo y Fidias, ni los dioses severos de tiempos más antiguos. Eran los dioses en ridículo que promovían en el teatro la hilaridad del público: los dioses de la comedia, del sainete y *la farsa*, «de que estaba descontenta ya la Grecia de Pisistrato, que buscaba en Oriente ideal de nuevo culto (1);» eran dioses de parodia á fines del siglo IV: de ellos reían los dramaturgos y los filósofos coetáneos, quizás hasta el ingenuo Sócrates (fig. 308), el más creyente de los griegos; eran los dioses que el arte hermoseaba con la escultura por obra de la poesía y la imaginación popular; engendros de fantasía en que se adoraba la belleza; no un concepto simbólico, ideológico, moral ó de culto, sino una realidad estética. Era un tipo ideal en que se admiraba la forma sin trascendencia ninguna y se gloriaba á un artista; un culto tributado al genio y al arte por el más artista de los pueblos. Y por parte del artífice era un alarde de la personalidad, un *ludus* ó juego de la imaginación, ó una innovación de concepto en la iconografía politeísta. El adorador creyente ó el vulgo fanatizado no hallaría qué venerar en esas preciosas creaciones, y hasta juzgarlas podría objetos de aversión.

Era la primera vez que el arte fantaseaba con los dioses, y también la vez primera en que por amor á la belleza y fascinado por ella se hacía abstracción de lo divino en los seres inmortales para adorar lo humano. Era una depresión de los dioses el dejarles postergados al efímero y bajo mortal del pueblo. De éste eran imitación, tomando sólo por modelo las perfecciones humanas. Era un culto democrático en

(1) Ernesto Renán: *Lección preliminar al curso de lenguas semíticas* de 1862, París.

la copia y en el tipo: nunca se había visto tal. En el Oriente antiguo imitaban los dioses á los reyes, y eran éstos el prototipo en que se moldeaban los inmortales; mas ahora fué el pueblo quien dió el ideal modelo para la forma real inspirada en los poetas. Homero, cual se dirá, fué el creador de prototipos en que se inspiraron muchos siglos y semillero de artistas con las más notables obras; mas la realidad viviente y la belleza del pueblo crearon otro modelo con la forma natural. Y Homero, como Hesiodo, como los primeros aedas, cantaban las proezas de los héroes, á veces semidioses, y las empresas de los dioses, tomándolo de más antiguo, de una tradición ariana y tal vez ario-turania por fusión con los pelasgos.

De Oriente vinieron los dioses con asiática mitología y cosmogonía á la par, y desordenados después por el arribo de familias, formaron á la postre el Olimpo griego con la fusión de ramas arias y algunos recuerdos turanios. Venían del védico origen, del culto ario sanskrit y de la fuente originaria de los arianos de la India. La lengua griega guardó el tipo y algunas veces el molde en que se vaciaron los dioses. Mas era una propensión lingüística y un estímulo poético el de crear esos mitos que el griego contaba y creía. En la remota edad ariana tomaba la fantasía la expresión natural de los objetos reales, del cielo y tierra que adoraba en sus sensibles fenómenos por representación corpórea, y con la ficción de la imagen la convertía en personaje. Olvidada esa práctica hizo imagen de los conceptos, y dándole cualidades y acción en la vida cósmica por inspiración poética, formó mitos y leyendas, creó seres con fábula é historia, y dió á la plástica escultórica seres organizados que ésta convirtió en corpóreos: así nació la mitología que encontramos en la India y que transmitida á Europa con variantes y confusión por los pueblos indo-europeos, creó el politeísmo, que fué religión de los griegos. Traían los asiático-helenos sus mitos ya formados y sus venerados dioses, que ó fueron proscritos del culto público, relegados á orden secundario, ó que rodearon á Zeo entre las nieblas del Olimpo.

Cuando caen en manos griegas aparentan dioses vivos que tienen pueblos afectos, héroes y familias preferidas, á que dan protección apasionada y á quienes siguen y amparan á través de tierra y mares. Son ya los dioses de Homero y de la *Teogonía* de Hesiodo que gloriaron los poetas, y á quien dieron forma marcada y tipo histórico de raza los escultores y pintores y las escenas teatrales.

Mas por instinto nativo de la misma raza ariana, siguieron los griegos creando mitos, haciendo injertos de dioses, enriqueciendo sus ficciones con nuevas escenas y episodios fabulosos y locales, bordando sobre vasta tela, cual en otra de Penélope, tradiciones pintorescas y leyendas peregrinas que tenían por sitios de acción fuentes, lagos, cascadas, ríos, montes, breñas, desfiladeros y grutas, simas, pozos y sumideros, prados floridos deleitosos ó bosques y arboledas de ingeniosísimas leyendas. Los héroes y semidioses tuvieron en Grecia patria y el campo de sus proezas que admiró la antigüedad. Como las otras telas de más antiguo tejido dieron también éstas al arte, como dieron á la vida de moradores crédulos, nuevo lienzo en que copiar episodios y figuras. Fué una cualidad del ario el vivir de la ficción y adorar suposiciones. Y el poeta y el artista se gozaron en ellas dando sus más bellas obras con inspiradas piezas de un arte superior.

Poeta por naturaleza era el griego inventor, que hace poesía y mitos de los actos naturales y de los pintorescos cuadros que ofrecía la naturaleza. Entre las cualidades etnográficas del primitivo ario sobresale este instinto y cualidad desde el período védico. El ario posterior la mantuvo en los pueblos indo-germánicos, unido con los celtas, y en el territorio griego aparece relevante por ingenio superior. En los autores clásicos se ve esa cualidad en la profusión de fábulas y en las muchas variantes de los mitos y los dioses: era todo una poesía que hilvanaban los autores tomándolo de las mudanzas hechas á la tradición. A Sócrates decía Fedro: «¿Es este mito verdad? (1),» como dando á entender la fecundidad inventiva de los fantaseadores atenienses. Del pueblo salían los poetas, y su rica fantasía era engendro

---

(1) Platón: *Fedro*, introducción.

popular con sublimado estro: formaba su poesía con inspiración latente y reunía dos cualidades al parecer opuestas: «una, el entusiasmo fogoso y sentimiento apasionado por la bella naturaleza, la rápida corriente de agitada imaginación, fecunda y brillante, y cierta intuición perspicua de la vida; y otra, la armonía de proporciones, delicadeza de gusto, que rehuía mezclas impuras y toda exageración; un justo discernimiento que antes que los griegos pueblo alguno, y pocas naciones después, poseyeron en grado igual (1).» Artísticas cualidades de raza ó de familia, de carácter etnográfico, que como propias é innatas tuvieron á la par de la poesía las artes plásticas. La música, la rítmica y danza eran de esas artes hermanas, y la filosofía y la oratoria se moldeaban en ellas, haciéndose por su relieve é inspiración fecunda, poesía, rítmica y plástica, música armoniosa y arte señalado.

El arte, moral y creyente durante larguísimo tiempo, popular por su criterio acerca de los dioses y mitos, fué inspiración poética hallada en la literatura y en las tradiciones del pueblo. Como forma era etnográfica expansión del sentimiento público á que en tiempos adelantados dieron vuelo los filósofos. Como gusto objetivo estético fué siempre una selección que desde remotos tiempos ejercieron los artistas. No fué creación original, en el sentido de invención; no fué una pura creación peculiar del pueblo griego; fué una refundición de interesantes conceptos, hecha en forma elevada y después exquisita. Como el aria de la India, como el iraniano persa, recompuso y escogió con señalado buen gusto, con gusto no igual hasta entonces, el griego de origen ario. Es el gusto instintivo crítico que distingue á esa familia entre los pueblos aristas, la finura en combinar, en modificar y rehacer, y la sin par fineza de ejecución y detalle. Hase llegado á suponer que sin el enlace con los pelasgos, con los pueblos turanios y tal vez con los celtas, no hubieran sido constructores de obras monumentales y de plástica selecta esos griegos de origen ario (2). Aquellos rudos arquitectos de imponentes acrópolis, de monumentales construcciones primitivas y rústicas, de cóncavos sepulcros suntuosos, de aras y templos de adoración supónese que engendraron, con el cruce de familias, el plasticismo helénico. Hay empero que conceder algo como á creación artística á los arios adelantados, y sobre todo á los griegos, y mucho que señalarles como á fina elección de lo superior y bello. Hasta el sobrio espartano, el más puro tipo ario de los que habitaron la Grecia, tuvo alguna parte, aunque sin gran inventiva, en producir monumentos adecuados á sus usos. Influyó la imitación en las demás comarcas, el estímulo y aguijón de Atenas; mas tuvieron la primacía entre el siglo VII y VI, como escultores realistas y productores de ídolos. La armonía superior que servía de aureola á la poesía y literatura se halla también en la plástica, y la inspiración realista que transformó la forma, que transfiguró la humana vida, hasta en el atleta y el efebo, son arianos elementos que no tuvo otra raza. El griego poseyó fantasía, y fantasía apasionada, por condición nativa, y la naturaleza toda que servía de escena al hombre con su variedad, su fin y diversidad geográfica, en montes, llanos, cielo, mar, de belleza y armonía, hicieron plástico al griego, flexible y rico productor de construcciones é imágenes con proporción y correspondencia admirables.

El cuadro histórico en que se desarrolló la civilización griega es también la escena en que se desenvolvió el arte. Conocidos los períodos queda encuadrada su cronología, y distinguiendo el color de cada época ó ciclo histórico, se aprecia debidamente el medio social que sirvió como de escena á aquel arte. En los pueblos orientales fué casi siempre semejante el carácter y color de cada época; mas en la historia helénica son tantas las modificaciones de vida social, tantos los vaivenes políticos, tantos los vuelcos de la fortuna de las ciudades preponderantes y tal la sucesión de las preeminencias de raza, que los cambios de fisonomía histórica son radicales y profundos, y van á la esencia de la sociedad: la vida

(1) Federico Schleegel: Oper. cit., lec. VIII. – *Griegos.*

(2) Es idea de Fergusson y otros arqueólogos etnógrafos que los arios no tenían necesidad de templos ni de imágenes para adorar á sus dioses.

griega, las costumbres y las aficiones toman por esos cambios aspectos distintos, y la literatura y la poesía, la oratoria, la filosofía y la música les siguen también: el arte, y en especial la escultura, efectúa mudanzas gravísimas, y la pintura nace al calor de esos cambios y fluctúa con sus evoluciones. Siete fases distintas recorrió la cultura propiamente griega desde la época pelásgica, y cinco períodos históricos tuvo el arte en formación á contar del siglo VII. La época pelásgico-homérica compone la que podemos llamar edad heroica y período antehistórico. Síguele otro ciclo ya histórico que empieza sobre el siglo X y va hasta el siglo VII: fué el de la incubación de ideas y formación de espíritu de las familias griegas. Un tercer período más interesante es el de los preludios del arte que empiezan en el VII siglo y termina en el VI. La época de los Pisistrátidas lleva por nombre ese ciclo. La guerra con los persas marca el comienzo de otra época de esplendor preponderante que abarca todo el siglo V. Del V al IV señálase el florecimiento del apogeo del arte con el auge mayor de las costumbres y de la civilización de Grecia. La guerra del Peloponeso es el fin de éste y da comienzo á otro que termina con Alejandro; fué el período del primer tercio del agitado siglo IV. A la muerte del macedonio comienza otro que alcanza hasta la invasión romana con gran extensión del arte. Y durante la dominación de Roma hasta el II siglo posterior á J. C. hay un período elegante, que es el último suspiro de la fecundidad de Grecia. Así marchó el arte fluctuando en el transcurso de once siglos.

La época heroica es aquel largo transcurso antehistórico que llega hasta el siglo X, y en que escritores griegos y eruditos modernos sólo hallan hasta hoy la confusión. Vivieron en ella pelasgos y helenos; siendo los primeros sin duda los que ocuparon la Grecia cuando llegaron los segundos, como se ha indicado ya. En ella aquellos aristócratas que gobernaban tribus, á veces insignificantes, y en crecidísimo número como los feudales de la Edad media; que cubrían sus escudos de empresas y sus castillos de escudos, vivían en el corazón de Grecia, en Asia, en las islas y en Italia. Su sello caballeresco es el pasivo y bélico indicado anteriormente. Sus costumbres semibárbaras y su pasión por las ricas armas, por las preseas y adornos, indican un pueblo fastuoso é inteligente industrial en metalistería y platería, en finos trabajos de joyero, en modelar idolillos y en esculpir figuras, en cerámica y fundición y en obras de peletero; trabajaba el sílex y el hueso, el bronce, el oro, el electro y quizás hasta el hierro. Se le ha apellidado turanio y por algunos de injerto céltico, que se alió con los arianos para darles fantasía y sentimiento plástico. Es el pueblo de los misterios de ciertas divinidades y de los enterramientos fastuosos en sepulcrales cámaras que se han llamado *tesoros*, cubiertas de láminas metálicas fijadas por medio de clavos.

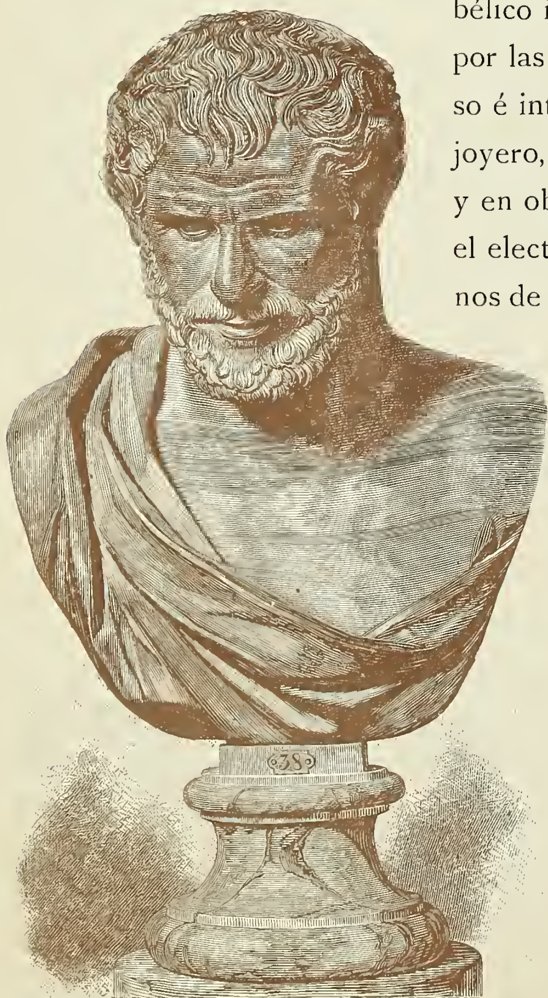


Fig. 309. – Demócrito,
busto en mármol existente en el Museo de Nápoles

Siguiéronle otros pueblos que debieron imitarle construyendo monumentos. Mas, como hoy se asegura, antes de aquel tiempo son los pelasgos, pueblo emigrado á Grecia, los que producen las primitivas y gigantescas obras; y luego los helenos, que venidos al parecer del país caucásico, implantan su civilización y reproducen el arte de sus predecesores, mejorándolo y embelleciéndolo quizás. De los primeros son los restos colosales diseminados en la Grecia superior y el Peloponeso, en Etruria y Asia Menor, y los segundos formaron aun como el fondo del que se produjo durante el período calificado de heroico, desde los tiempos antiguos. Centenares de obras conocidas por pelásgicas se señalan en la Argólida, en

Arcadia, Epiro, Tesalia, en Acarnania, etc., comarcas todas al parecer donde residieron los pelasgos. Consisten en murallas, puertos y construcciones subterráneas de carácter original, en montículos que parecen sepulturas y en ruinas de edificios de otras clases. Forman las murallas cercados gigantescos de importantes poblaciones y de palacios fortificados erigidos en sitios algo altos, hoy llamados *Acrópolis*. Eran palacios de los reyes y jefes de tribu ó localidad y lugar de defensa de los súbditos ó moradores acogidos á su amparo: recuerdos de aquellas fortalezas ó palacios que en Babilonia, Nínive y Ecbatana dijimos construídos sobre elevadas plataformas.

Estas rústicas construcciones, hechas en parte con enormes pedruscos, revelan un arte primitivo y mucha energía y esfuerzo de pueblos organizados. Llámaseles obras de gigantes, y eran razón lo son, pues recuerdan los trabajos ciclópeos de la *Gigantcja* de Cerdeña (pág. 93). Los descubrimientos realizados en la segunda mitad de nuestro siglo marcan varios grados de adelanto en la industria pelásgica de Grecia y de sus islas. Santorín, Terasia y quizás Aspronisi, no juzgada cual las otras dos islas, señalan el más antiguo paso de un pueblo en la edad de piedra y de las primeras vasijas; Hisarlik en la Troada, donde hubo una antigua Ilión, es más adelantada ya; Micenas llena un tercer lugar con sus restos ciclópeos, joyas, armas y esculturas, quizás de dos etapas, y algunas de procedencias distintas: es la más rica en hallazgos; Spata, villorrio del Ática, le sigue en adelanto, y Ialisos en Rodas, Chipre con su platería semiheroica, Nauplia en la Argólida y Menidhi, también en el Ática, forman el quinto grupo de pueblos que han proporcionado restos de la época pelásgica. La sucesión de formas encontradas no prueba un orden regular, ni deja apenas fijeza de tiempo ni prioridad, pero demuestra mayor ó menor rudeza y semejanza de elementos dentro de un cuadro sucesivo y por completo racional. Es, á lo que parece, trabajo de seis á ocho siglos en el adelanto de un pueblo, y según autores afirman, los restos de la que fué Thera remontan á 2000 años antes de la era vulgar (1).

Entre los siglos XI y VIII hay la segunda gran evolución ya dicha de la cultura griega. Comienza en la época de las leyendas y acaba con el siglo IX, en que se ordenan éstas. Hubo entonces la más antigua poesía y la primitiva de Grecia: la epopeya antehomérica; Homero y sus poemas; los himnos de estilo homérico; el anuncio de los poetas cíclicos y las obras de Hesiodo (2) marcan esa sucesión de tiempos tres siglos después de Troya y de la vuelta de los Heraclidas, á lo que hoy cabe entender. Cantos, himnos bélicos, himnos sacros, epopeyas sublimes y los *Días* y *Teogonías* forman un cuadro admirable de otro período grandioso de gestación helénica y en que los pueblos aqueos preponderaron en Grecia. Concíbese que en aquel tiempo una revolución frecuente y una ebullición perenne agitaran la Hélade y las islas de los tres mares. Los fenicios eran entonces los intrusos que los amaestraban en las industrias y les preparaban al arte; y allá sobre el siglo XI contendían los aqueos con los egipcios, cual se ve representado en el hipogeo de Rekhmara con el nombre de Tutmes III. Fué el tiempo de los héroes míticos Hércules y Teseo, de Orfeo y sus cantos, de Cecrope el egipcio, de Danao, y en lo más remoto de esa edad, de la fundación de estados y primacía de ciudades; de los legisladores severos como Licurgo y Minos, y de los reyes hasta Codro en Atenas, y otros en el resto de Grecia, en lo menos lejano (3). La más preclara poesía y de mayor empuje épico brotó en ese período aún heroico, en los cantos homéricos, que como vasos de oro con engarces de pedrería deslumbran por lo magníficos. Y á la par de la poesía la historia, la geografía, la mitología y creencia, y una natural filosofía, que no fué la de Demócrito (fig. 309) ni Platón, aunque esplendorosa y pura, manaron transparentes del manantial homérico. El arte, que todavía era industria, influído por extranjeros, producía preseas y joyas, tazas y armas suntuosas. Ejemplos son muy curiosos para estimular al arqueólogo los de la *Ilíada* y la *Odisea*. Y los restos encontrados, que se

(1) Fouquet: *Memorias acerca de Santorín y sus erupciones*. Archivo de Misiones científicas, tomo IV, París.

(2) O. Muller: *Istoria della litterat. greca*, tomo I, Firenze, 1858.

(3) Mencionamos algunos nombres como jalones cronológicos, como entidades simbólicas, no como figuras históricas.

atribuyen á esa época, tienen un sello más moderno, entre fenicio y griego. La vida pública aparatosa estaba aún en los alcázares, en las tiendas, en las naves y en las empresas arduas de una edad todavía bélica. Y el hombre sencillo y rudo labraba su campo tranquilo, ó empuñaba el arma fatal á merced de su señor.

Dos siglos transcurren después hasta llegar al VI, en que es ya griega de puro tipo la sociedad helénica: entonces se forma rápidamente un modo peculiar de ser y tiene lugar un conato de gran progreso en la civilización de aquel pueblo, en todos los aspectos de su vida. La poesía y la literatura parecen llevar el símbolo de la tendencia nueva y empujar la cultura. La poesía cíclica y los himnos hechos homéricos se desarrollaron y extendieron en esta época preparando un movimiento poético más extenso y variado. Los héroes y los dioses toman forma fija primitiva: después el arte los modelará, mas dando cuerpo plástico á las formas imaginativas. Robustécese en esos dos siglos el sentimiento nacional, y sobre todo el regional y el de localidad, en los cuales se basa el nuevo desarrollo de la religión, la cultura, la poesía y del arte, con la apropiación de formas y creación de centros y escuelas. Las leyes de Dracón son ahora un hecho excepcional. El espíritu democrático popular reivindica luego sus derechos y la ley entra pronto con Solón en el modo de ser legítimo de la legislación griega.

Toda la vida congénita de la patria, la región y la ciudad corre por las venas de la península y se extiende á sus islas y colonias, dando como savia fecundizadora crecida actividad, que vigorosa aparece en todos los aspectos nacionales. Nacen formas poéticas nuevas, ritmos y cadencias, ejercicios ordenados y simbólicos, danzas, modos musicales mejorados y arte no visto hasta entonces. La arquitectura crea el estilo dórico metodizado y ensaya el jónico, y en vez de prestar culto á la divinidad en templos-cabaña y árboles horadados, se la adora en edificios, rústicos casi todos, de piedra y madera á la vez, pero que son comienzos de estilo. La escultura produce informes ídolos, como los *Xoanon* de Delos (fig. 284), y hace los primeros ensayos con tentativas humanas (fig. 310). El arte se extiende á la industria, que produce ya vasos agraciados y á las veces elegantes, siempre airosos de forma con las primeras pinturas, y prodiga trípodes, lámparas, candelabros y cazoletas, objetos varios suntuarios y de ofrenda á los dioses inmortales; prodúcense porción de procedimientos, importados sin duda, que dan renombre á artífices, como la fundición, el *aliage*, la soldadura y el trabajo á torno de alfarero, la primitiva pintura; y aparecen sinnúmero de artífices y artistas, arquitectos y escultores, que unos con carácter de seres míticos, y otros como renombrados artistas en su época, supieron erigir importantes edificios y trabajar la plástica en madera, piedra y metales, y sin duda de vez en cuando en mármol. Acontecimiento de la época son la creación de los ejercicios públicos y de las fiestas populares, y sobre todo de las famosas fiestas y justas nacionales de Olimpia en honor del soberano Zeo, conocidos por juegos olímpicos, que desde 776 años antes de J. C. tuvieron lugar en la Élide y crearon las Olimpiadas. Ese nombre y esa cronología expresan, no sólo el desenvolvimiento histórico de Grecia, sino que son el símbolo de la vida nacional y el recuerdo de aquella famosa y fecunda actividad que transformó su marcha en el espacio de más de un siglo. Son la expansión ardiente del sentimiento popular que desbordó á la sazón, el lozano botón de la cultura griega que iba á abrirse poco después.



Fig. 310. – Estatua de hombre, hallada en Orcomena (Museo de Atenas)

Y esa flor comenzó á dilatar sus espléndidos pétalos á contar del VI siglo. Durante todo este tiempo fué creciendo y extendiéndose de admirable ma-



Fig. 311. – Fragmento de un bajo relieve hallado en Thasos, existente en el Museo del Louvre

nera. Los días de Cypselo y sus continuadores, de Teógenes y Policrato, y muy especialmente de los Pisistrátidas, son los de otros tantos aguijones y estímulos de la civilización helénica. Los esfuerzos de los tiranos por complacer al pueblo, por ilusionarle con valiosas dádivas y espléndidos trabajos ó monumentos, facilitan y hasta precipitan la acción progresiva de la cultura y del arte. Las fábricas dóricas severas de que han quedado restos en Corinto; las renombradas de Delfos, Atenas, Esparta, etc., y las imponentes ruinas de Selinonte, Pesto y Metaponte, con otras muchas, como los restos de Thasos (fig. 311), demuestran la fuerte acción, el empuje sostenido y vehemente de aquellos tiranos magníficos. Pisistrato el ateniense, que dió á las fiestas de Minerva, las sacras *Panatheneas*, no vista majestad; fundador de una magnífica biblioteca pública á que concurría todo el mundo; que produjo adelantos en la escritura y dió á luz ordenados los poemas de Homero, creó la vida artística de Atenas que sirvió de botafuego al adelanto de toda Grecia. Sus vastos jardines, lugar de solaz de todo ciudadano, y sus fábricas grandiosas, tienen fama en la historia del arte de este período ya clásico; su ignota esplendidez puede compararse á la de algunos *condottieri* de Italia y de augustos mecenas.

Pobre antes Grecia reunió ya en esta época tesoros, fortunas é industria que le permitían magnificencia y relaciones frecuentes con Egipto y Asia, á que servía de medianero activo el lucrativo comercio (1). Era entonces que Sais, Caldea y Persia recibían consejeros griegos y griegos soldados á sueldo. Alceo, Safo y Stesicoro, poetas de lírico estro y verso armonioso, florecieron ahora preparando la vía grandiosa al atlético Píndaro, sucediendo con sus vehementes melodías á la armonía épica. Las danzas y la orquéstica, la rítmica del metro, acorde con otro ritmo superior de espíritu y de raza, se fueron metodizando á la sazón con maestros poetas y versificadores, dramaturgos expertos en el arte de la tragedia. La gimnopódica y la hiporquemática y otras formas orquésticas, decía O. Muller, habían adquirido mucha perfección artística (2). La gimnasia usual en Creta y en Esparta admitió el desnudo en las fiestas populares y se extendió á toda Grecia. A su influjo tomará la escultura mayor realidad y mejor forma humana (figs. 312 y 313), que servirá para la producción de estatuas de atletas y dioses. Las muchas escuelas dorias y jonias que entonces nacen ofrecen una favorable competencia y prodigan la escultura con imitación realista. Cada pueblo importante quiso representar sus dioses y sus vencedores ilustres de las justas públicas, y un clamoreo general de admiración se levantó constantemente durante aquel



Fig. 312. – Cabeza de mancebo, de la colección de M. Rampín, existente en París

(1) Véase August Boeckh: *Die Staatshauhaltung d. Athenen*, Berlín, 1817. Traducción francesa de 1828, págs. 10 y siguientes.

(2) K. O. Muller: *Hand. d. Archeol.*, c. B, II.

siglo en honor de esos dioses, los laureados y los artistas. El empuje definitivo estaba dado, y aquellos pueblos, aún sencillos y crédulos, morales por costumbre, iban á crear los maestros del arte ideal más sublimado. Llegábase al florecimiento de la cultura y usos, de la poesía y las letras, de la patria y sus grandezas.

Atenas tiene, por decirlo así, en el siglo V, la hegemonía de Grecia. Esparta queda como postergada. La empresa sin segundo de Leonidas en las Termópilas, en que aquel puñado de trescientos heroicos espartanos, casi indefensos y desnudos, amparados sólo por el ancho escudo y casco ligero y defendidos por la corta espada, hallaron la muerte ante la inmensa avalancha de soldados persas, cubrió de gloria á Lacedemonia, pero no la dió entonces la preponderancia. Maratón, Platea, Salamina y Micala fascinaron á toda Grecia, y los nombres de ilustres generales atenienses, Milciades, Temístocles y Arístides, dieron á Atenas durante el período de treinta años, hasta la guerra del Peloponeso, la dirección de los asuntos patrios. Después de las guerras con los persas, toda la supremacía y la riqueza griega fué á su recinto: los considerables tesoros del pueblo sirvieron para su embellecimiento y el de los edificios de la nación que los persas habían destruído. Dueña de los tesoros públicos que ascendían á fabulosas sumas (1), fué señora del Estado durante todo aquel tiempo. El entusiasmo popular, crecido con los triunfos de los helenos, arrastró á los jefes del Estado á las empresas más magníficas de embellecimiento público.


Fig. 313. – Estatua de mujer, del Museo de la Acrópolis de Atenas

Toda Grecia se cubrió de fábricas imponentes y de estatuas, y Atenas, más que ciudad alguna, pudo enorgullecerse con los templos más grandiosos ó más bellos y los pórticos y públicos edificios de más señalada belleza; con la más admirable estatuaria de gigantescos dioses esculpidos en bronce, labrados en mármol, en oro y marfil. Los nombres de Ictino y Mnesicles, de Mirón, Policleto y Fidias tendrán siempre en la historia de la arquitectura y la plástica la fama de eminentes artistas, y la ciudad de Minerva y su Acrópolis pasarán por los restos más admirables de que hace memoria la historia (figura 314). Los nombres de Cimón y Pericles, de éste, sobre todo, quedan á través de esa historia por los de engrandecedores ilustres del prestigio de la metrópoli. La poesía y las letras, la filosofía y la oratoria reciben entonces un empuje que, como llevado por el aire en sonoras ondas armónicas, se reproduce hasta el siglo siguiente. Simónides y Anacreonte abren el camino á Corina y Píndaro el fogoso, entre los poetas líricos: éste deja sentir sus acordes al fragor de las armas y la pelea. «Es como el águila rápida que hiende el aire y lleva ventaja al aquilón; el terror le precede, sus ojos chispean, y cual desbridado corcel de agitada crin, de nariz de fuego, respira los ardores de la guerra.» Esquilo y Sófocles superan en mucho en la tragedia á Tespis, con rígida grandeza ó majestuoso estro; Epicerme, Eupolis y Cratino preparan la ancha vía al cómico Aristófanes; Herodoto, Tucídides y Xenofonte reciben de la musa histórica la rotundidad de sus conceptos y la majestad de sus obras; Sócrates, filósofo, el justo Sócrates, el buen sentido irónico de Atenas y la conciencia más pura, inspira respeto por su sapiencia al pensador y al artista, al mancebo y á la etaira, y sólo la envidia de su sinceridad puede darle la cicuta, pero sin quitarle la aureola: es el cerebro fuerte de aquel siglo. Pericles, Licias, Isócrates é Hypérides brotan de él con fascinadora elocuencia, hecha un sublimado arte. Pericles, *el Olímpico*, es el modelo político más admirado de su tiempo y la

(1) Boeckh: Oper. cit.

palabra fulgurante, como un rayo de Júpiter, que tritura á sus contrarios sin agitar ni un solo pliegue al majestuoso manto. La oratoria era entonces un arte plástico en los políticos y repúblicos.* Y la literatura y la ciencia toda, una clásica maravilla como las Palas de Fidias.



Fig. 314. – Metopa del Partenón. Escultura de los contemporáneos de Fidias, del Museo Británico (de fotografía)

Moral y grave el pueblo griego, tenía á la sazón todas las condiciones de un pueblo de gran cultura, que amaestrado por rudas desgracias, no olvidadas, y ávido de grandeza, pensaba sólo en el esplendor de la patria y la gloria de Atenas. La religión creaba los más admirados y nobles dioses de un pueblo aún creyente, pero no fanatizado, y enseñaba á tributar, con el arte, culto á los inmortales y á la hermosura, y la civilización caudalosa no tenía límites á su crecida. Las fiestas Panatenaicas son un ejemplo de ello, por su grandeza, su artística distribución y por su solemnidad. El teatro de entonces era otra prueba visible con orden rítmico, y su lirismo escénico, mesurado, elevado y vivo en colorido, casi vuela hasta los dioses, como desciende á los hombres para exhibirlos con distinguida verdad. Cabe mucho en sus obras, desde la «energía arcaica de Esquilo á la elegancia de Sófocles,» que expresaron en la tragedia la rapidez con que se andaba. Estábase en pleno engendro creador y en actividad latente, pero viva y volcánica; y el arte, la vida, la cultura y la moral, la literatura y la poesía, la filosofía, la elocuencia, la orquéstica, la rítmica se hacen sin demora en toda Grecia envidiables, peregrinas, émulas bellas que enorgullecían á la culta Atenas. Fué entre el 430 y el año 400 antes de J. C.

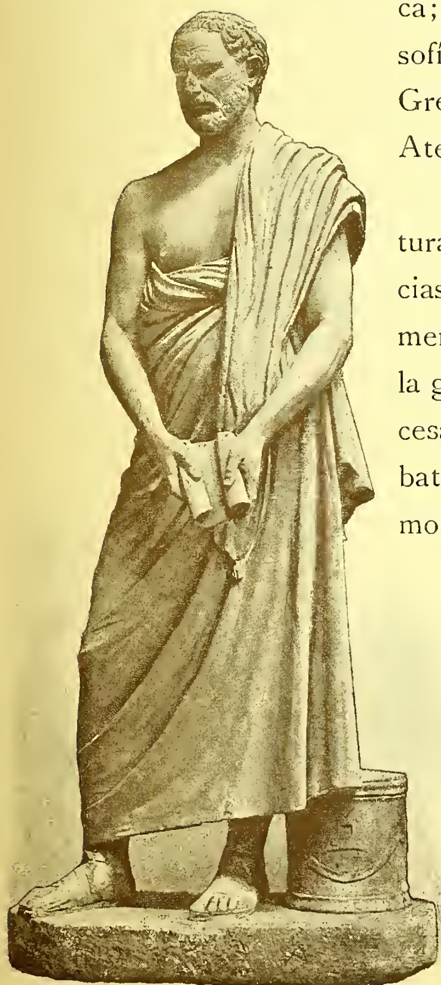


Fig. 315. – Demóstenes. Estatua del Museo del Vaticano (de fotografía)

Pero desde el año 400 comienza una nueva etapa para el arte y la cultura. La guerra del Peloponeso marca el período más álgido de las desgracias de Atenas y con ellas el comienzo de la decadencia escultural ó por lo menos de su grandeza. Los tesoros públicos se agotaron con los gastos de la guerra y las esplendideces públicas; las grandes empresas monumentales cesaron durante más de treinta años; la peste diezmó los hombres y arrebató los héroes, los sabios y los artistas; el pueblo se desmedró y se desmoralizó en gran parte durante ese grave período. La moral decaída trascendió á las costumbres y contaminó ciencia y arte. Entre los años 400 y 323, hasta la muerte de Alejandro, una revolución profunda se efectuó en la vida griega, que la cambió por completo. Crecióse el epicurismo, propagáronse los sofistas, los retóricos ampulosos, y los pérfidos espíritus hallaron eco en la plaza pública. Entonces pereció Sócrates víctima de la envidia. Propalóse un nuevo elemento para la disolución de costumbres con el aumento crecido de etairas que pervirtieron por completo á la juventud ateniense y de las importantes ciudades del Peloponeso y Corinto. Los nombres de Phryné, Cratina, Glycera, Pancasta, Taida son los de aquellas mujeres hermosísimas de cuerpo y ágiles de espíritu, que, como Safo y Aspasia,

notables por su cultura, eran compañeras de políticos, literatos y artistas, y modelo de las más hermosas Venus ó Afroditas de la época; mas no son los del sin fin de lozanas criaturas, danzadoras, floristas, tañedoras de instrumentos y esclavas ó libertas, que corrompían la juventud (1) y sembraban la desmoralización en todas las clases sociales. La idea del perpetuo goce del alma, que explicaba Epicuro, se entendió por la idea de material placer, unido al goce moral, y la elevación del filósofo desapareció ante las rastreantes costumbres de una vida libertina.

El arte tomó de ésta el lado más simpático y le aplicó á la escultura y después con Apeles á la naciente pintura, dando á sus figuras rebuscada gracia y semi-romántica expresión. La poesía lírica se hizo pasión ditirámbica y corruptora de la música, la danza excesivamente desenvuelta, y entre los cómicos fué Aristófanes modelo digno del elogio de Platón. Eurípides perdió la gravedad solemne y la claridad antigua, y su drama filosófico y complicado revela un estado de decadencia en el gusto dramático. Crates, Pherecrates, Amipsias, Platón el cómico, Filemón y tantos otros autores de la *comedia nueva* estaban en grado muy inferior á Aristófanes, y el atildado y pulcro Menandro era el representante de aquella nueva vida escénica, imitativa de costumbres, verdadera, pero que no tenía como arte ni la tersura ni la superioridad de la antigua poesía dramática. Y no se diga de la oratoria, que dejó de ser ática, aunque fué grande con Iseo, Esquino y el fogoso Demóstenes (fig. 315): el *pathos* y la afectación fueron su rasgo peculiar. Sólo la filosofía conservó su tersura y aristocracia, su selecto y ático gusto con Platón y la severidad con Aristóteles, entendimientos potentes entre los declamadores y sofistas que hacían de la filosofía retórica. Demócrito, selecto en la forma como Platón, al decir de los antiguos, y Heráclito sostenían, aunque con menos vigor, la enseña del buen sentido, que Epicuro, moral, á pesar de sus interpretadores, tremolaba también. Así es que el arte, la literatura y la elocuencia tomaron un nuevo sentido, característico de su tiempo y de sus luchas, pero que revela decadencia en el aticismo helénico.

Empujadas las creencias por ese camino y desmedradas por el teatro las costumbres y la falta de moral; desfavorecidos los dioses por el pueblo y los dramaturgos, no hallaron más apoyo que el de escultores y pintores, que les dieron sello nuevo, como en otro lugar se dijo. Allí se amparó la mitología, no con la religión de la creencia, sino con la religión del arte. Las fiestas públicas no fueron ya aquellas fiestas sacras, religiosas y ciudadanas, ni aquellas justas nacionales que hacían una inmensa fiesta de las memorables de Olimpia. Extinguiéronse éstas luego como acto patriótico en los años 392 y 396 antes de la era común, y se extinguió con ellas aquel fuego sacro patrio, aquel democrático entusiasmo que sirvió de escabel al pueblo y de admiración al mundo. Política, vida y usos, todo está injerto en el arte, que con su sentimentalismo, sus primores y sus pasiones externas, preparó en breve tiempo el decadente comienzo.

A éste se encamina á paso rápido el último cuarto del siglo III desde 323. La dominación de los macedonios marca desde Alejandro un cambio radical en todo el modo de ser de Grecia. A una división peculiar, de tradición originaria, sucedió una imposición monárquica que hizo un solo reino de aquella federación antigua. La nacionalidad tomó un nuevo carácter, la vida y la autonomía de la ciudad dejaron de existir, y la hegemonía absorbente, la innovadora centralización, mató el espíritu público y el antiguo sentimiento patriótico. Ya no hubo libertad en Grecia, no hubo sentimiento democrático y no corrió la pasión griega con su grandeza ingénita y su espontaneidad activa. Los actos del culto fueron públicos, aparatosos, mas no íntimos; las ceremonias, regias, no nacionales; impuestas, no de costumbre; la soberanía, intrusa, no natural; la vida de estímulo y competencia de ciudades desapareció por completo, y el extranjerismo macedónico ó asiático imperó con toda su fuerza. La guerra afortunada de los capitanes, llevada á todas partes, propagó con mayor extensión el grecismo á pueblos extranjeros, como Persia y

(1) O. Muller. *Historia de la literatura griega,* ya citada, tomo II, cap. 19.

Egipto, llegando hasta la India; pero sin volver nada importante ó nuevo á las creencias y costumbres helénicas. En cambio, todo espíritu vital que en letras, artes y costumbres se acrecentó antes por la autonomía de la ciudad, desapareció casi por completo, ó se desmedró en todas partes. El Asia sólo y las islas vecinas fueron las que crecieron en importancia con prestigio, fausto y arte.

La división nacional y del país conquistado, efectuada por los sucesores de Alejandro, dió el último desmedro á aquel espíritu público antes sobrado y vicioso. La vanidad, el orgullo y el aparato de los nuevos soberanos no hallaron más límite que su capricho, ni más modelo envidiable que la esplendidez asiática. Como obra ó importación griega fué sólo aparatosa y exuberante, fastuosa y desmedida. Las fiestas celebradas por esos advenedizos en Alejandría y varias partes, y en honor de determinados dioses de carácter híbrido; los suntuosos objetos, naves, tiendas y carros construídos por ellos, frágiles y convertidos en obras de pasatiempo y fascinación del vulgo, en objetos de fantasmagoría con figuras y dioses autómatas, revelan la estrechez de espíritu y la frivolidad y aparato de soberanos sin abolengo. El arte desplegado en estos cuadros carnavalescos, si es que puede llamarse arte, no fué más que un juego y un capricho, una parodia de grandeza. ¡Cuándo había presenciado Grecia, la Grecia soberbia y altiva, aquellos risibles espectáculos bárbaros é infantiles!

La época de Alejandro representa el mismo intento con los pomposos cenotafios, altares y piras, rodeados de esculturas de efecto en grupos y estatuas; los sepulcros como el de Mausoleo, aunque bellos, pertenecen al mismo conjunto de obras y son fruto del mismo gusto. Era la época de lo colosal, lo complicado, lo fastuoso, representado por lo escénico, desviado por cierto de la simplicidad y el buen gusto de los tiempos de esplendor, como lo ampuloso retórico de lo clásico selecto. El contacto con Asia contribuyó á tal cambio de gustos, y la riqueza advenediza y pródiga adquirida con el tráfico y la conquista, sólo producía trabajos en que se hacía alarde de dispendio y de lujo de fantasía. Así aconteció con la arquitectura, que se ocupaba en producir vastos edificios pródigos de adornos, palacios suntuosos y hasta quintas y casas de simples particulares, refrigeradoras y gratas como no había visto nunca Grecia. Era un género nuevo de construcción producido por el deseo de goce confortable y de bienestar. Levantáronse á un tiempo muchísimas ciudades geométricamente trazadas en un solo plan y de una sola pieza, como Alejandría, Antioquía, Tesalónica, etc., con que se probaba la nueva senda que tomaba la arquitectura convertida en ingeniería por un lado y en arte de utilidad por otro. El lujo del pueblo y la esplendidez de los acaudalados y poderosos no hallaron límite á la vanidad y al capricho, y exigían moradas dignas de sus ornadas cabezas y de sus esplendentes trajes, de su acicalamiento y pavoneo.

No quedó rastro en la vida de aquella sobriedad antigua, de aquel espíritu parco y sencillo, en lo selecto. El innovado grecismo no tenía ya por estímulos el patriótico desprendimiento, la religión, la libertad, la democracia y la patria, sino el egoísmo y el cálculo interesado á que sólo la razón de conveniencia servía de conductor. Por eso se acabaron los grandes ideales del pueblo que produjeron maravillas, y se fué á otros ideales que hasta en la majestad rastrean. La metrópoli y la península griega perdieron su vigor, y el grecismo expatriado, aunque partiendo del continente, se guareció en las islas, Rodas, Creta, Chipre, y entre los jonios de Asia. Y aun se encaminó más lejos, llegando hasta

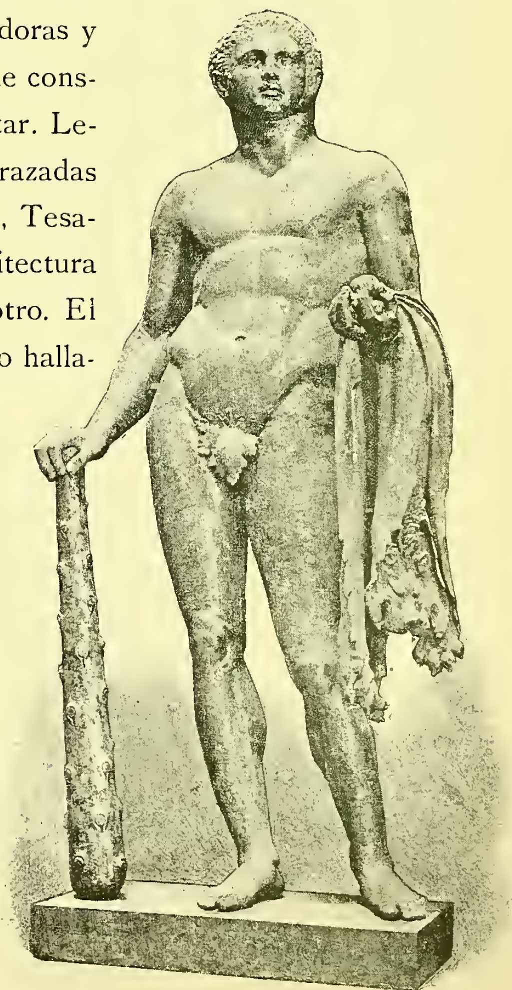


Fig. 316. – Hércules colosal en bronce (de fotografía)

la India después de hacer respiro en Persia. Allí las obras de manos griegas alardearon de maestras en mezcla con los indígenas y en maridaje de forma.



Fig. 317. – Ganimedes y el águila de Júpiter, del Museo Pío Clementino (de fotografía)

Los dioses de carácter asiático filtraron su influjo por todas partes, y los dioses secundarios, como Eros, Dionisos, y las cohortes báquicas, casi dejaron en suspenso á los soberanos del Olimpo, que fueron como viejos ídolos, no los adorados del pueblo. La corpulenta figura de Hércules (fig. 316) tuvo también importante lugar, prodigada muchas veces, y el mito de Ganimedes (fig. 317) adquirió gran prestigio. Al influjo de Oriente tomó título nacional el asiático culto de Mitra, y al rumor de las conquistas se prodigaron las Victorias, como la de Somotracia y Brescia, que son de inspiración coetánea. Las imágenes de Dionisos, Eros y las Bacantes, los Panes y Silenos, aislados como estatuas, ó en relieves de bulliciosas tropas, lucieron en pedestales y frisos con actitudes retozonas. Figuras simbólicas cual las que representan villas y ciudades, ó las de la Torre de los Vientos de Atenas, vienen á la par á escena como representaciones míticas. El arte estuvo, empero, aun aquí, admirable y delicado, selecto en obras tan escogidas como los relieves báquicos del monumento Coral de Lisicrates, que sirve de enlace á dos épocas. Teatros y odeones se construyen, que hacen par á los mejores templos erigidos á la sazón. Y los sitios públicos se poblaron de estatuaria grandiosa sorprendida á la leyenda, como el *Grupo de Laocoonte* y el *Toro Farnesio*, y entre las más nombradas figuras y grupos, de vencidos, que ornaban á veces cenotafios, como los galos moribundos ó heridos. El móvil fundamental de las esculturas míticas y reales era el anhelo de impresión, de producir efecto y novedad; la gracia rebuscada y el artificio y un deseo de fascinar con la sorpresa de los asuntos. Cálculo frío, no ardiente inspiración, precedía á toda obra estética, y toda pieza de nota fué á lo más un modelo de forma en que lució la maestría ó la exquisita habilidad. El fin del arte no fué entonces el de evocar altos conceptos, sino provocar impresiones, estimular un deseo ó promover un goce de orden bello sensitivo. Teócrito, Mochus y Bión, ó Licofrón más tarde, son en literatura los más selectos ejemplos del género de goce y encanto: la armonía peregrina de sus obras es la del sutil ingenio que anhela deleitar con lo exquisito y fino, y sus idílicos temas son un bordado de conceptos de carácter literario, en fondo de artificio, con afiligranado estilo. Con ellos fantaseó el poeta y gozó el lector culto saboreando la forma externa y encantado del vivir grato en fingida é ideal naturaleza. Era la época de la pintura, de la decoración polícroma en cámaras y aposentos, de la lujosa escenografía, la *ryporographia* caprichosa, del adorno en mosaicos, y la fantasía juguetona en paisajes, medallones, cómicos tipos y caricaturas que llenaban techos, paredes y suelos.



Fig. 318. - Figurita de Tanagra en barro

A las escuelas clásicas tradicionales de Atenas y el Peloponeso, á las otras grandes escuelas griegas, sucedieron en prestigio (aunque sin destruir la huella de su actividad), entre 323 y 146 antes de J. C., las de Rodas, Pérgamo y Éfeso, que producían plástica y escenas vehementes, afectadas, gracio-

sas ó fantásticas y pinturas decorativas, aunque con carácter clásico. Y daba retratos históricos ó contemporáneos é imitaciones, y copias abundantes de obras producidas anteriormente por los artistas de más nota. Era el arte de la vida real y de las piezas ampulosas y hasta cierto punto barrocas; de las copias y las imitaciones; de la escultura microscópica de imágenes en miniatura, y de los lindos barros cocidos imitación de los de Tanagra (fig. 318), Mirrhina, Thisbe, en Tarse, Pérgamo, Éfeso, Mileto y Esmirna, tan del gusto de entonces, cuando se buscaban en las obras admiradas copias que popularizar, y en las costumbres y profesiones pábulo á su artificio y á su deseo realista de ocupar entreteniendo con esbozos de tipos y caracteres ó escenas del mundo real (fig. 319). Mas se había acabado la grandeza del arte maestro y se iba á lo pintoresco y á lo caprichoso y ameno.


Fig. 319. – Figurita en barro hallada en Tanagra

Así caminó el arte griego por la senda de la innovación y la imitación natural, y en los siglos III y II produciendo piezas que todavía quedan ó de que se tienen restos, las cuales, aun en plena decadencia, son inimitables modelos en que se forman los artistas. ¡Tanto era el vigor de aquel arte que hasta desmedrado admira y al morir aún nos enseña! Roma, dueña de Grecia, aprovechó las grandes obras, recogió sus maravillas, y honrando á sus genios preclaros se hizo con ellos honra, transmitiéndonos después sus despojos.

El curso del arte griego nos da aquella marcha histórica que comienza con conatos entre los siglos VIII y VI; crece con ensayos y estudios desde el VI á fin del V; logra el mayor esplendor de arte clásico al primer cuarto de este siglo; fluctúa entre la majestad y la hermosura con el resto del centenar; toma pasión y gracia en el IV y artificio en el III, y fine como todo arte antiguo trocando el originario sello por híbrido é impuesto gusto. Es aquel arte que echó raíces y creció en la Hélade; tuvo el Ática por maestra, se extendió á Italia con sus modelos al preludiar los buenos tiempos, y halló por lecho de muerte la que fué tal vez su cuna, el espléndido suelo de Asia, adonde emigró en el IV siglo. Fogosas y activas las metrópolis y sus islas hasta en la decadencia, no sólo cubrían de colonias y obras el Asia Menor y la Sicilia sino que las desparramaron por Egipto y el Norte de Africa, Etrusia ó Toscana, Francia del Mediodía (Provenza, etc.), la costa Este de España, países donde, creada una vasta ramificación griega, se conservaron con el tráfico, la lengua, costumbres, religión y letras, y se siguieron del arte helénico las fluctuaciones.

Como se ha dicho con acierto, la plástica adelantada pasó del estilo al género, del género á la manera y de la manera al capricho ó voluble fantasía. A las condiciones naturales é históricas debió su desenvolvimiento y evoluciones típicas. La diversa y armónica naturaleza, cielo, mar, llanuras escasas, terrenos amenos y ondulantes, escabrosos y desiguales; escuetos ó agrestes montes, clima veleidoso y grato, formaron el fondo y escena en que se desenvolvió el arte griego; la luz sin fin y el éter diáfano, la temperatura normal vivífica, se hicieron su estímulo constante; la raza con sus variados elementos, con sus múltiples y vehementes condiciones morales y su buena organización física, fué el factor activo en acción, y el tiempo, con su sucesión y alternativas, constituyó el cuadro histórico de su crecimiento, desarrollo y cambio de condiciones naturales (origen, progreso, esplendor, decadencia), ó diciéndolo en otros términos, de la infancia, mocedad y lozanía de aquella virgen hermosa y gallarda, coronada de flores, que vestida del blanco peplo y abrazada al laurel patrio, parece, aun hoy, más bien que muerta, dormida en dulce y agradable sueño.

EL ARTE GRIEGO EN LOS TIEMPOS ANTEHISTÓRICOS

(hasta el siglo VIII anterior á la era común)

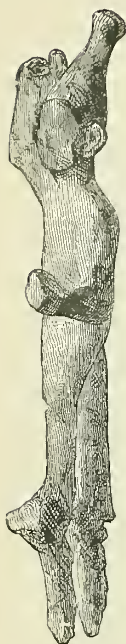


Fig. 320. – Figura en bronce hallada en Tirinto

Si después de comparar los pueblos de arte oriental y de estudiar sus obras se intenta juzgar los más antiguos restos del arte griego, una impresión extraña y confusa llena el ánimo de dudas. Y es que acostumbrados á las sensaciones brillantes del arte asiático y al aspecto imponente ó magnífico de sus obras, nos sorprende no hallar desde luego producciones ideales y superiores. Al juzgar ciertas obras de la civilización primitiva no histórica de Grecia (fig. 320), nos creemos trasladados á las construcciones incas del Cuzco ó á los vasos fenicios de Amathus y de Curium; pues si se prescinde de las descripciones homéricas y de otras de los viajeros antiguos, nada nos eleva en tales obras al ideal que presentimos en el arte griego.

Aun incluyendo en los restos artísticos de los tiempos heroicos el sinnúmero de los descubiertos con fortuna reciente en Hisarlick y Micenas, y en varias otras partes, nos aparecen las obras ciclópeas y los magníficos adornos, estelas, jarros, armas y joyas, cual restos de un pueblo parecido al oriental ó al fenicio que hubiese cruzado como huésped el territorio y las colonias de la Grecia antigua.

Es que se ha de pasar por los primeros ensayos artísticos de las tribus productoras de este país clásico á fin de hallar el terreno completamente preparado para su desarrollo floreciente. Y desde el origen de la civilización griega hasta el siglo VIII anterior á nuestra era, hay que cruzar también el período de influencia asiática en que toma cuerpo y unidad la civilización helénica y se constituye el verdadero arte griego. Entonces se vislumbra un diminuto punto claro de la cultura naciente que indica la vía novel por que marchará el arte, y se apuntan condiciones locales en embrión de las que han de formar después el cimiento duradero del gusto y de la plástica. Mas antes otras ideas, otras aficiones y gusto y otras costumbres produjeron otras artes. Esto marca á manera de dos períodos ó ciclos históricos distintos y opuestos, en el último de los cuales se efectúa como un rompimiento de la antigua marcha histórica en el país y en sus artes. El primer gran ciclo es el pelásgico, el segundo es el helénico. En el arte como en la vida, el primero aparece á su fin aún mezclado con el segundo, cual antes se indicó. Y el último borra el primero totalmente como si se evaporara á su acción para jamás volver.

Este cambio en el ser del arte, basado en el de la historia y la vida, da lugar á dos grandes ciclos históricos que á su vez se subdividen. Uno, el anterior á la invasión dórica; otro, el posterior á esta invasión. El arte pelásgico y el helénico primitivo, que llamaremos pelasgo-helénico, corresponde al primer período, y el arte griego puro de las dos familias principales dórica y jónica, mezclada ésta más ó menos con los descendientes del período ciclópeo y con las demás familias griegas, eolos y aqueos, etc., es el que forma el segundo ciclo. Juntos componen el arte antehistórico y llenan el período heroico, que comprende el apellidado antehomérico, traslucido por la *Ilíada*



Fig. 321. – Vasos de Hisarlick imitativos de rostros humanos, anteriores al siglo XVI antes de J. C.

y la *Odisea*, que autores hacen terminar en el siglo x antes de la era común, y otros autores prolongan hasta comienzos del siglo IX ó promedios del VIII. Esta última etapa es la del período posthomérico. La vida griega histórica que comienza con la primera Olimpiada presenta entonces su expansión y sus caracteres etnológicos.

Mas hay que hacer, como á la historia, al arte, más detallada clasificación de la primitiva edad heroica que abarca el período pelasgo-helénico, en tres grandes evoluciones: en Santorín, en Hisarlick y en Micenas.

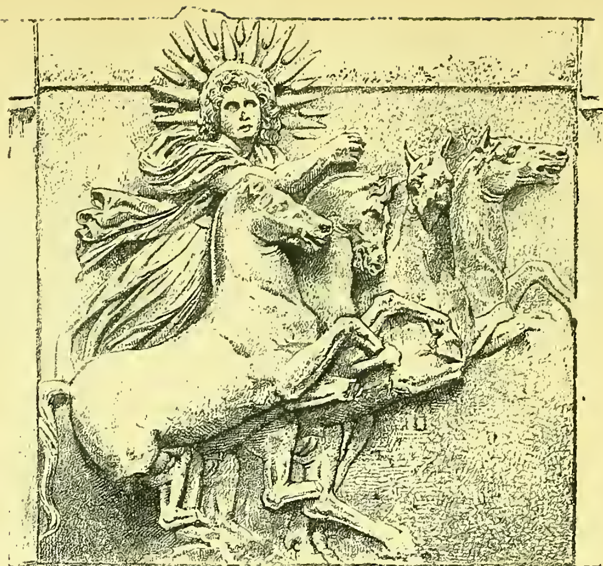


Fig. 322. - Helio ó el Sol en su carro (metopa del templo de Atena, en Ilión)

Santorín y Terasia en la antiquísima isla de Thera recuerdan el primer paso del arte greco-pelásgico que se enlaza con la época prehistórica por sus industrias pelásgicas y sus tarros grotescos, cuyo hinchado cuello imita formas mujeriles ampulosas. Dícense del siglo XV al XX sus mejores hallazgos. *Hisarlick* ó *Ilión de Homero*, según Schliemann (1) y otros autores; *Iliumrecens*, según libros, ha puesto á descubierto restos que parecen más modernos, aunque en poco, y que se llaman más antiguos por varios autores. Son vasos hechos á mano parecidos á los de Santorín, con imitaciones humanas, muy inhábiles á las veces (fig. 321), y abundantes piezas de bronce y joyería de un pueblo que empezaba á hacer uso del metal y su trabajo. Son obras semibárbaras que demuestran ingenioso artificio y mecánico adelanto en la manipulación tosca del barro. Y son, sin duda, muy anteriores al siglo XV estos objetos: no es posible equipararles á otras obras, como la metopa del templo dicho de Atena en Ilión, que con formas y trabajo bien modernos



Fig. 323. – Fragmento de un vaso de oro hallado en Vaphio (Laconia). Relieve que representa toros domesticados

representa á Helio ó el Sol con su cuadriga (fig. 322). Ningún recuerdo, influencia ó imitación de Asiria ó Egipto se desvela en los restos de Hisarlick.

Micenas la heroica ocupa el lugar tercero en este cuadro de modernos descubrimientos, y tiene otro preeminente por la abundancia de los hallazgos de Schliemann (2) en varios sitios de su recinto fortificado y fuera de él: cinco vastas sepulturas ó sarcófagos con quince esqueletos adornados y cubiertos de antifaces de metal algunos de ellos; número inmenso de joyas y preseas de oro y plata, armas de bronce y de cobre, vasos pintados y diversos utensilios; ídolos de barro; hermosos jarros y copas riquísimas en oro, cobre y bronce; armaduras esplendentes por su adherencia de piezas valiosas y áureas láminas metálicas como cosidas al vestido; preciadas diademas; orfebrería labrada con hojas y flores en botón, mari-

(1) Enry Schliemann: *Troy and its remains*, London é *Ilios*.

(2) Schliemann: *Mykena* y *Mycenes*, París.

posas y campanas en número crecido (más de 1.200); botonaduras ó chapas de oro circulares de varios tamaños en cantidad exorbitante, y cinturones, collares, brazaletes, ajorcas, zarcillos y pendientes, fíbulas, anillos, en mezcolanza confusa con grandes jarros, copas, cráteras de oro purísimo y tazas de plata. Preciosísima orfebrería por su tiempo y su valor en cantidad de más de 20.000 piezas, cuyo peso ascendía en lo pequeño á unos 40 kilogramos, sin contar la pedrería, ónices y ágatas, ni el alabastro, el marfil, los cristales y las gemmas numerosas; ni las dagas y cuchillas, ni los jarros repujados ó bruñidos en fino bronce. Tantas piezas de arqueológico y artístico valor, que autores graves aseguran pertenecieron á los héroes cuyas proezas cantó Homero, y por las que llegan á afirmar que fueron éstos el heroico Agamenón y sus compañeros griegos asesinados por Egisthe y Clitemnestra. Como coetáneos se señalan los hallazgos de Tirinto y de Nauplia en Argólide, de Spata y Menidi en el Ática, de Orcomenos en Beocia, de Vaphio en Laconia, computándose que desde Tesalia hasta el Eurotas y sus valles se extendieron en igual tiempo unas familias y una cultura parecidas á la de Micenas, á lo largo de las playas del Egeo. Algunos centros de arte heroico señalados en este párrafo, son, aunque en poco, superiores en adelanto á los de la ciudad privilegiada de la Argólide, y, cual ya se dijo, parecen ser algún tanto posteriores á su período. Un solo vaso, de Vaphio (fig. 323), basta á probar ese adelanto y período posterior de industria y arte, y los grabados en piedras duras, en ágatas y esteatita de varias islas, con trabajo algo plano y escenas orientales, con leones en forma heráldica y luchas de hombres y seres míticos, ó cuadrúpedos de la fauna continental, son ejemplares de gemmas que demuestran similar y coetáneo ejercicio industrial al de Micenas (figs. 324 y 325).



Fig. 324. - Piedras grabadas de Creta y otras islas griegas (epoca heroica)



Fig. 325. - Piedras grabadas de Micenas con representaciones heráldicas, simbólicas y naturales (época heroica)

Aquí hay empero, al decir de eruditos conocedores del arte antiguo, dos períodos de desarrollo en los hallazgos de Schliemann. Uno primero en la Acrópolis, que se remonta al siglo XV, y desciende hasta el XIII, representado por el caudal más importante de joyería, y sobre todo por las dagas imitativas de las egipcias del siglo XVI en reinados de la XIX dinastía, y por algún escarabeo encontrado entre las joyas y preseas de los restos desenterrados, escarabeo distinguido por la leyenda de la reina Ti, mujer histórica del faraón Amenofis III. De la otra época se computan los descubrimientos hechos en la población baja y en las sepulturas abovedadas, los que representan grifos, esfinges y cabezas humanas, trabajo todo en marfil, y un adelanto decorativo y ornamentación de egipcio y asiático influjo, de imitación más hábil y trabajo más perfecto que lo encontrado en la Acrópolis. Algunas informes figuras, lejano trasunto humano y animal (fig. 326), de inteligencia infantil y ejecución muy tosca, y varias láminas de piedra con luchas de héroes en carros y personajes á pie, con ornato de espirales (fig. 327), son sin duda ninguna de aquellos rudimentarios productos de la época más antigua.

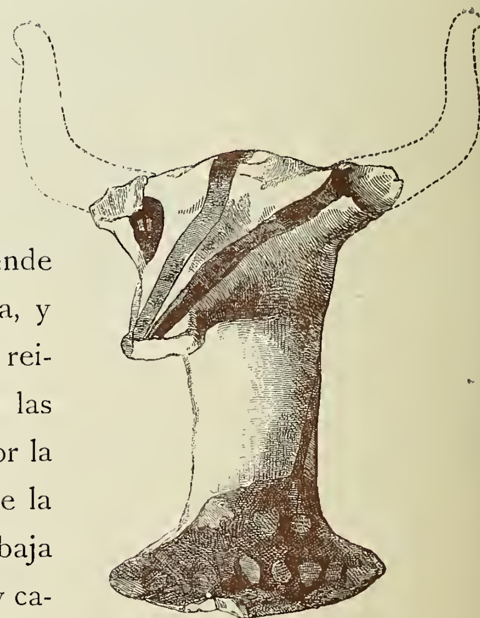


Fig. 326. - Idolo de barro cocido con cabeza de vaca, asa de un jarro

Asegúrase que fueron los autores de esa producción heroica los griegos aqueos anteriores á la inva-

sión de los dorios. Con menos probabilidad de certeza se afirmó anteriormente que eran los pueblos carios habitadores de Grecia, y tiéndese hoy á comprobar que fueron los heroicos atrides, de renombrado abolengo, los que produjeron tantas joyas de valor real é histórico, de mérito industrial y artístico. Su historia se hace remontar á una época indecisa, que asciende para unos al siglo XV, y baja para otros al siglo XI, teniendo siempre empero á la vista el acontecimiento famoso del sitio y toma de Troya, asunto del inmortal poema.

El Asia tuvo en aquella industria parte con algunos de sus símbolos y con joyas ornamentadas, y, más que todo, con los grupos de luchas y alegorías animales, pudiendo recordarse en algún modo las relaciones fenicias con la representación de un templo coronado por palomos que recuerda el de Astarté en Paphas. Egipto dejó las suyas en las dagas ya dichas y en el escarabeo mentado, hallado en el alcázar de la Acrópolis; en varios vasos representados en las sepulturas de un Ramsés de la XII centuria, y en otros vasos encontrados recientemente en el Fayum con igualdad de estilo, anteriores unos y otros al año 1104, en que se supone acaecida la invasión de los dorios: á no haber error en los datos, fuera el arte de Micenas contemporáneo en gran parte de los Faraones guerreros de la dinastía XVIII y comienzo de la siguiente. Mas lo que no deja dudas es que se halló en las tumbas de la ciudad heroica un arte original en las formas y el ornato, importante por lo nuevo, característico y espléndido: un arte que se distingue por sus líneas espirales y círculos concéntricos (fig. 327), como las obras de bronce del período prehistórico, y que entre otros ornatos luce rosas y botones en flor, hojas puntiagudas y acuáticas plantas; abolladuras en relieve, mariposas é insectos; pulpos, medusas y seres marinos que cogían los pescadores. Típica ornamentación que caracteriza de histórico y de artístico primitivo á aquel tesoro fastuoso y arsenal de ricas joyas.

Tras época de tanta nota sobreviene la invasión dórica que siega durante un siglo la producción fecunda; invasión de pueblo bárbaro, avalancha terrorífica que puso en conmoción la Grecia, arrollando á los aqueos y á los helenos moradores, y que desde el siglo XI hasta comenzar el IX ó promediar el VIII no permitió á las artes nuevo ciclo de esplendor. Coincide con la época homérica, escasísima en hallazgos de excavación fructífera, y sólo juzgada hoy por descripción de los poemas. Aquella familia dórica fué como el aquilón terrible que descuajó el tronco erguido de una civilización formada, y que destruyó el plantío de varios siglos de cultura. Fué el inartístico pueblo de aquellos tiempos inquietos de sucesión antehistórica, que sólo tienen por artes las dañinas de la guerra.

Durante más de dos siglos volvió á comenzar el arte con ensayos y tentativas, influído nuevamente por egipcios, asirios, fenicios y por las ramas lido-frigias vecinas de los heteos, ó que formaron estos pueblos, rehechos ya á la sazón del desastre producido por los dorios; mas tomó entonces nuevo sesgo con imitación natural y estudio de otros modelos, que dieron color grecista á la industria y á las artes con sello definitivo. Nació coetáneamente el arte helénico y desde sus primeros conatos se caracterizó de tal con sus rasgos nacionales. Mas se entra de lleno con estas obras en terreno conocido y en período cronológico.



Fig. 327. – Estela funeraria hallada en una sepultura de la Acrópolis de Micenas

Hace algunos años que la escultura más antigua de Grecia nos era casi sólo conocida por noticias de viajeros antiguos é indicaciones de otros escritores clásicos y por los textos homéricos. Todos ellos nos daban algunas nociones de provechoso estudio, más útiles á la arqueología que al arte, motivo frecuentemente de insegu-

ras controversias. Hoy, gracias á los descubrimientos del afortunado investigador grecista en busca de los restos de la antigua Troya y de la Acrópolis de Micenas (1), nos encontramos con el rico caudal de obras de arte del período heroico, que enriqueciendo notablemente el de nuestros conocimientos, sirvén de plástica aclaración á las indicaciones que ya teníamos. Estos descubrimientos numerosos no son generalmente de obras de gran tamaño que nos hagan conocer la habilidad escultural y el adelanto de la técnica de la estatuaria primitiva, pues lo componen, cual se dijo, objetos suntuarios en su mayor parte, fragmentados algunos de ellos, pero que sirven para manifestarnos lo que el arte sabía producir en obras valiosas decoradas con imágenes, los asuntos que les adornaban y el procedimiento, gusto é influencias que en ellas se distinguían.

El estudio comparado de los textos de autores clásicos ha dado hace años la certeza de que la escultura primitiva griega debió producir pocas estatuas, y éstas sólo consagradas á la representación de dioses. El espíritu público de entonces debía estar más apegado á las imágenes literarias que á las representaciones humanas. La poesía, con sus impresiones vagas, sus personajes fantásticos, sus dioses y seres sobrenaturales, agigantados, que aparecían mágicamente y se evaporaban como fantasmas, eran muy propias de un pueblo primitivo, creyente, fanatizado, más acostumbrado á las imágenes míticas legendarias é incorpóreas de los cuentos y los cantos populares fabulosos, que á la plástica productora de figuras corpóreas con proporciones y formas naturales. Los cantos homéricos nos dan idea clara de las divinidades en boga y de las aficiones creyentes de aquellas sociedades griegas. La poesía épica no presentaba tampoco imágenes religiosas de fácil representación por la escultura, cuyos rasgos de fisonomía fuesen marcadamente plásticos, sino que propendía á mantener entre el pueblo la afición á los seres poco concretos, de fisonomía y aspecto variables, que se mezclaban como otros sobrehumanos en las acciones de los hombres, cambiando frecuentemente su apariencia ú obrando como poderes invisibles.

Los calificativos de estas divinidades no eran tampoco plásticos, como hace tiempo se ha observado, revelando, por el contrario, concepción vulgar ó general é indefinida. Las artes gráficas, por otro lado, estaban demasiado en sus comienzos para poder posesionarse con grandeza y elevación de figuras poco definidas, de una mitología no formada, para convertirlas en corpórea é ideal realidad. Los tipos homéricos tienen en verdad un sello superior admirable que sólo podía representar un arte muy adelantado, y debían fascinar con su visión poética á unos pueblos de educación primitiva y de aficiones delicadas, que prefería naturalmente las concepciones formadas envueltas en aroma diáfano y trascendente, á las efímeras representaciones de escultura y pintura vulgares. Como complemento contrario á la estatuaria había la afición constante de todo el Oriente á la producción de imágenes simbólicas, de figuras feas y monstruosas, de pavorosos seres, dragones, parcas, grifos y quimeras, que unían á lo extraño y fantástico de su carácter, cualidades más propias del relieve que de la estatuaria. Los vasos antiguos, que, como los productos egipcios ó asirios y fenicios, eran objeto de lujo entre los griegos y de abundantísimo comercio, nos dan idea de cuáles debían ser los tipos gráficos de más estima entre los asiáticos y helenos del período heroico, y nos convencen sin dificultad del carácter impropio de la estatuaria de aquellos seres y representaciones.

Dícennos las noticias que poseemos que era común antiguamente en Grecia la idolatría más vulgar que pueda hallarse entre los fenicios ú otras sociedades primitivas. Por todas partes eran pilares y rústicas piedras los símbolos de las divinidades adoradas (fig. 328), los falos ó los *lingam*, como en pueblos de materialismo bárbaro, lanzas y postes como símbolos de gran veneración. El cetro de Agamenón, en Cheronea; dos maderos con otros dos en cruz, como representación de los Dióscoros de Esparta; una tabla figurando la Hera de Samos; un rudo palo como Minerva en Atenas; otro no trabajado cual la

(1) Henry Schliemann, *Troy* y *Mikena:* Noticia de los descubrimientos del autor de los dos libros, llevados á cabo con infatigable constancia durante porción de años.

Palas en Linde, y un pilar prismático en Cízico; treinta toscas estacas por otros tantos dioses en Pheres, y un fuste no menos rústico coronado de hiedra como el Baco de Tebas. Los piadosos moradores vertían aceite en homenaje ó aromatizaban aquellos primitivos símbolos de la más bárbara veneración con piedad cándida ó con culto sensual semejante al que se tributó á los dioses en Pafos y Cartago.

En época más adelantada eran *hermes* (fig. 328), piernas ó postes con una ó varias cabezas los símbolos de su politeísmo, á los cuales añadían apéndices á guisa de brazos, donde pendían coronas. Y otras veces les daban estas extremidades pasivas ó accionando (fig. 330), y como á divinidades generadoras

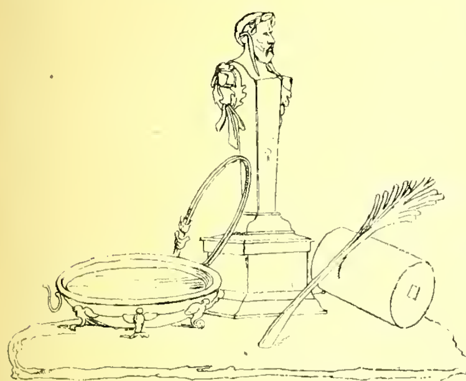


Fig. 328. - Hermes para colgar coronas y objetos varios de adoración primitiva



Fig. 329. - Lavado de un hermes de Dionisio. Bajo relieve reproduciendo la costumbre antigua



Fig. 330. - Diomede y el Paladino troyano (piedras grabadas)

un pequeño falo simbólico adherido al pilar. Envolvíaseles también en un manto y se les situaba así en las avenidas y encrucijadas, caminos, calles y sitios públicos, donde eran cuidados con esmero y adorados como seres protectores del ciudadano, del viandante ó del fanatizado vulgo. Las escenas de piedad de que eran objeto están indicadas en la literatura antigua y representadas por el arte, siendo sabido por espectadores fidedignos que fueron más tarde tradicionalmente conservados tales simulacros en los santuarios como los símbolos más venerados que representaban á determinados dioses (fig. 329). Maniquíes vestidos, peinados, lavados y adornados adoraban también los piadosos y cándidos moradores atenienses, troyanos, de Elis y Tegea, y de cien poblaciones griegas que ponían en ello fanático cuidado. Adoraban en estos también á Palas ó Juno, Esculapio y otros inmortales del Olimpo. Pintaban tales efigies de colores simbólicos, minio, azul, blanco, rojo, y dorábanles el rostro como al Apolo Amícleo. Otras veces les daban más carácter, como figuras de madera trabajadas y también coloridas, con las piernas juntas, el cuerpo informe, envarado, provocando á risa, los ojos cerrados, ó cuando más indicados ó medio abiertos. Objeto de culto y leyenda eran los Paladiones ó imágenes de Minerva (fig. 330), que ora consistieran en un pilar con cabeza y casco, ora con brazos, escudo y lanza, no tenían más acción ¡y era mucha! que la de amenazar con la lanza y amparar con la rodela. Estos eran á veces representaciones metálicas, en bronce, que se debían juzgar admirables por aquellas creencias y aquel arte primitivos. ¡Que tan lejos estaban los héroes de la leyenda del ideal artístico de los tiempos posteriores, y tan próximos se hallaban de las deformes figuras de pueblos asiáticos que les habían precedido!

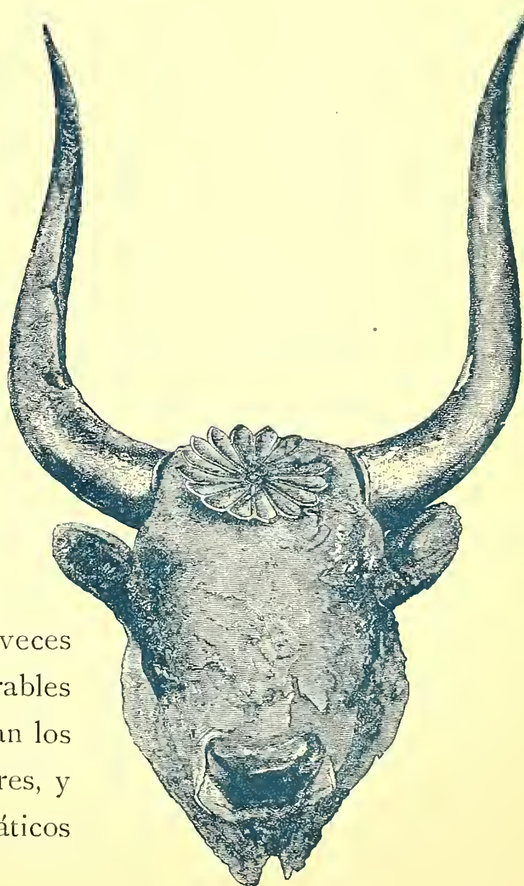


Fig. 331. - Cabeza de vaca

Divinidades rústicas trabajaban asimismo la cerámica para el culto

privado y el de las sepulturas, siendo muchas las que se han descubierto en diferentes épocas. Idolos de barro de esta clase imitando seres humanos ó diferentes animales con impericia asombrosa se han encontrado en las excavaciones de Micenas, comparables únicamente á los más toscos de América ó de Fenicia. Otros copiados en diferentes obras demuestran infantil intento de reproducir la forma humana. Así eran los dioses inmortales cantados por la poesía é imaginados por la escultura.

Figuras de divinidades en oro debían existir también, ya de trabajo macizo, ya labradas en láminas recortadas y batidas á martillo de modo forzado *(repoussé)*, como era común labor entre todos los pueblos anteriores y contemporáneos de Asia. A esta clase de trabajo pueden pertenecer, si no son fábula, figuras cual perros de plata y oro, forjados por Vulcano, para guardar la sala del palacio de Alcinoo, á la manera que los esfinges ó los animales simbólicos de Nínive y Persépolis, y aquellos jovenes de oro, portadores de antorchas que ornaban la misma morada. A este género de obras puede agruparse la hermosa cabeza de vaca en plata (fig. 331) con cuernos de oro (de un pie) que luce en el testuz áurea estrella de dos pulgadas, vaca hallada en una tumba de Micenas; obra admirable en verdad, que revela vida y prueba habilidad en imitar esta clase de cuadrúpedos con el sello vigoroso y pasivo de los egipcios y los asirios. Su vista evoca recuerdos típicos de más de un Apis en bronce de artista señalado.

La obra de escultura que demuestra más claramente el sentimiento de lo oriental son los famosos leones de la Acrópolis de Micenas (fig. 332), erguidos sobre su puesto, amenazadores sin duda, y vueltos al espectador (y es lástima que les falten las cabezas), grandiosos y robustos, que forman con el aro ó pilar donde se apoyan una obra arquitectónica y de estatuaria monumental. En estos hay vida y carácter, impresión severa y primitiva libertad de inspiración, que no recuerda los toros alados, ni los leones de las construcciones asirias, pero que retrae su intento: hay en ellos el relieve sobre robusta lámina como en un *escudo heráldico*, alto, corpóreo y simétrico, con intención imitativa, decorativa impresión y paralelismo monumental, como en las puertas de Nínive.

La fama de la primitiva plástica era mucho mayor en las obras de relieve que en las figuras de la estatuaria. La *Ilíada* menciona una imagen colosal de mujer en pie, vaciada ó esculpida en altísimo y vigoroso trabajo en el territorio de Magnesia y en la montaña de Sypylos (Asia Menor). Figura una mujer llorando, según autores modernos que han dado con esta obra, con relieve de diez y seis pies y á doscientos sobre el nivel del suelo, que de cerca se confunde con una roca y á distancia produce efecto, indeciso en sus contornos, pero de una pieza antigua de corte primitivo y de puro influjo asiático. Era griega oriental, sin embargo, y se la conocía hasta en los tiempos de Pausanias por la Niobe de Sipylos.

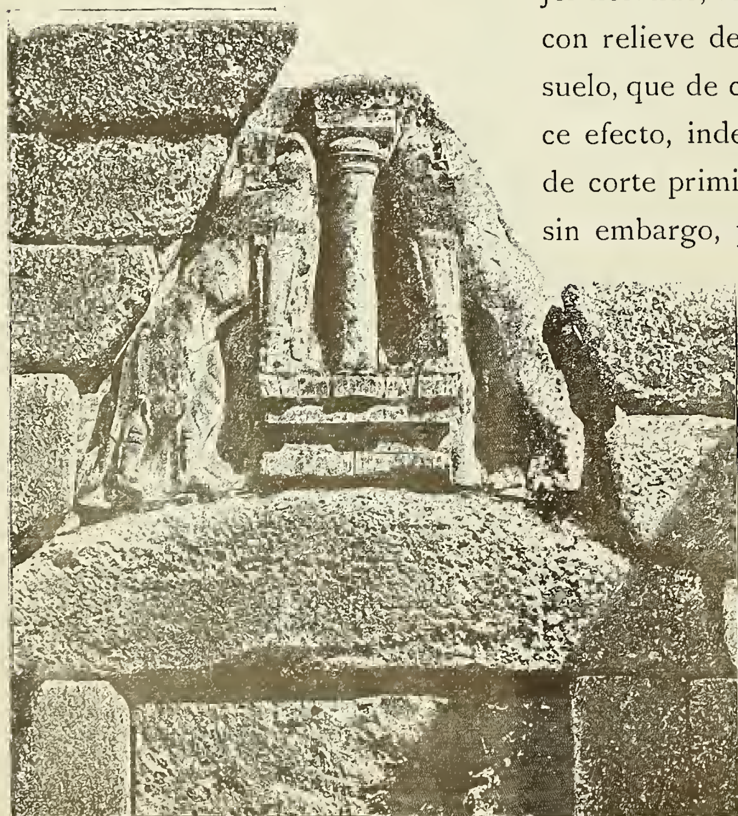


Fig. 332. – La Puerta de los Leones de la Acrópolis de Micenas

Varias estelas esculpidas, algunas de cuatro metros, halladas en Micenas, dan también idea del trabajo en piedra con imágenes y adornos. La mejor de ellas representa en dos zonas un carro con caballo y cochero; otra figura con un arma entre adornos espirales y como volutas, y otra serie de volutas en filas á la manera que en las piedras y vasos de metal antehistóricos, que demuestra la permanencia de ciertos adornos primitivos y un influjo oriental de visible comparación. El trabajo es tosco y las figuras son intencionadas, pero inhábiles y casi infantiles.

Fama mayor de obras portentosas tienen las armas con figuras trabajadas en relieve de las descripciones homéricas y otras. El escudo de Aquiles, pieza fantástica, hecha como de mano de Vulcano, es sin duda la más notable. Sus cinco cuarteles cubiertos de representaciones circularmente imaginadas, del cielo, la tierra, el mar, la vida pasiva ó guerrera, campestre ó urbana, las danzas en círculo, las fiestas ó escenas públicas del pueblo, el cuadro vivo de las estaciones con las siembras y las cosechas, los ganados paciendo, los leones en lucha con dos pasivos bueyes, tienen un interés viviente, una elevación poética y un sentimiento plástico que interesan como cuadro descriptivo y de relaciones esculturales. El escudo de Hércules, aunque menos encantador y más fantástico, tiene también, en otra pieza poética, carácter de realidad, y los broches de manto ó el cinturón del mismo Heracles imaginados en la *Odisea*, con relieves de oro que figuran luchas de animales y de seres humanos, cual las de perros persiguiendo corzos, etc., del arte oriental, ofrecen semejanza con obras griegas, asiáticas y fenicias.

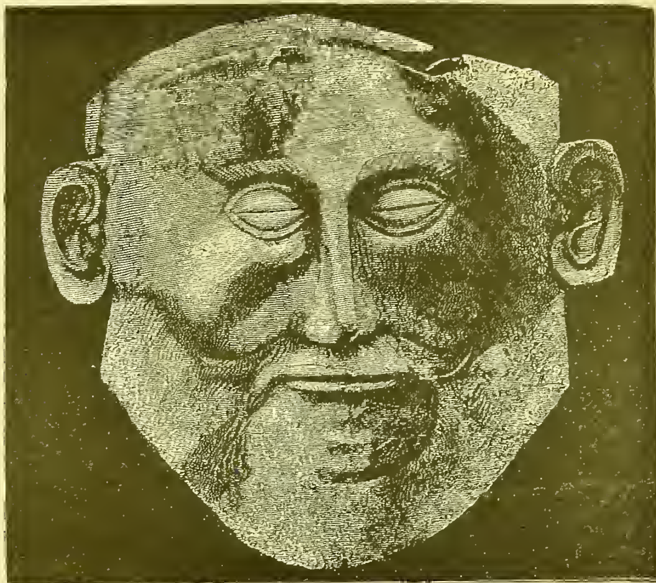


Fig. 333. - Antifaz de oro de uno de los esqueletos heroicos descubiertos por Schliemann en Micenas (un tercio del original)

La fantasía de los poetas inmortales, ó de las populares fábulas brilla en estas descripciones más que el oro por su materia ideal; pero el sello de época, los rasgos de verdad, el concepto imitativo, reproductor por inspiración de tales cuadros, no es pura fantasía, sino inspiración de escenas parecidas que hemos visto esculpidas en Nínive, Persépolis, Mira y Asia Menor, en trabajo forzado sobre todo, de las copas de Chipre, Curium, Idalia, Amatonte, en la taza dicha de Palestrina, y que se hallan todavía, aunque en pequeño tamaño, en las piedras y objetos grabados de Micenas. La musa inspirada hallaba en ellos, sin plagiarles, el campo de sus conceptos, la realidad histórica de objetos que la Grecia admiraba é imitaba y la imagen viva que ornaba y embellecía con perfección ideal. Un estudio interesante comparativo entre la literatura y la plástica heroica y oriental pondrá cada vez más evidente el sello de verdad de las descripciones populares de los aedas. El arte no estaba en las obras á la altura imaginativa y técnica de literatura épica; pero la precedía en los conceptos y le daba las formas plásticas.

En Micenas se hallaron pequeñas piezas de oro y pedrería cuyos grabados, de un arte adelantado, representaban luchas de hombres y de leones, uno de éstos herido; escenas de caza y guerra, figuras agrupadas de ciervos con inquietud pintoresca que recuerdan perfectamente y con imagen viva las descripciones de los poetas. Son de un movimiento animado aunque hierático y de empuje sencillo, ingenuo y natural y otra de las reliquias de un arte esplendoroso lleno de imitaciones y rico de fantasía. ¡Qué lástima que no existan muchas magníficas representaciones, que harían una soberbia ilustración de la *Ilíada* y la *Odisea* y de las obras de Hesiodo!

El arte de la joyería heroica produjo en preciosos objetos de adorno otras muchas figuras de aves, caballos, bueyes, ciervos, leones, lagartos, culebras, carros, soldados, figuras varias, hombres con una ó más aves, al parecer palomas; esfinges, grifos, leones alados, mariposas, calamares, en que hay igual asunto de la realidad, á veces en diminuto trabajo, y un sabor asimismo asiático en muchos de gran estima igualmente por el arte y lo nuevo del hallazgo. Las pequeñas cabezas de vaca vuelven á verse también en la escultura de relieve y grabado en pequeño tamaño.

En todos estos objetos hay una intuición penetrante de la vida y de la forma en quietud y movimiento. Mas donde sobresale ésta de una manera grandiosa es en varios antifaces de oro (fig. 333) que cubrían el

rostro de cinco de los quince personajes heroicos enterrados en los sarcófagos de la Acrópolis de Micenas. Los que reproducen la figura del rostro en anchas láminas en que está dibujada la cabeza toda con severa ó adusta verdad, son de sorprendente expresión característica, á pesar de cierta rudeza y de las abolladuras que produjeron en ellos los objetos de inmenso peso bajo los cuales se hallaron. Alguna de estas caretas originales está completamente torcida; mas aun así ofrece rasgos vivientes. Todas fueron trabajadas á martillo por el procedimiento forzado. En una de las máscaras se ve figurada una cabeza de león, desgraciadamente mutilada. Recuerdan otros objetos iguales, encontrados en Egipto y en Babilonia, el primero en la tumba de un hijo de Ramsés II.



Fig. 334. – Cruces de oro en forma de hoja ricamente ornadas (tres cuartos del tamaño del original)

La imitación de hojas naturales, sueltas y combinadas (figura 334), también aparece en esta joyería, como broches y adornos de ejecución muy hábil. Unas mil doscientas de estas piezas en oro se cuentan en el antes oculto tesoro de Micenas. La fauna y la flora unidas á rosetas, espirales, ziszás, estrellas, que constituían el ornato especial de esta joyería antehomérica; las figuras de mariposa y calamares, son una especialidad decorativa que representaban como bello y primitivo ornato. En unos broches de Micenas, y sobre todo en los platillos de una balanza de oro hallada en una sepultura, están con agraciado relieve (fig. 335). La flora pequeña, como flores de numerosos pétalos convenientemente dispuestos, ó en una sola distribución circular, formando hojas largas como en las basas de las columnas de Persépolis y Susa y con un botón en el centro, son de efecto gracioso, quizás productora de otros adornos posteriores en palmas del arte griego. Las hojas mayores, sencillas ó en cruz, son también preciosas. Los demás ornatos son en forma parecida ó casi igual al de la columna y otros fragmentos arquitectónicos hallados en el *tesoro* de Atreo, ó parecidos á las estrellas y rosetas de la decoración asiria. Los hay que forman un largo torzal ó varios superpuestos, como en las estelas sepulcrales, una estrella ó agrupación de estas. También figura el ornato de la joyería grupos á guisa de seis piedras dispuestas dentro de un círculo con otra como piedra en el centro y algunas con cinco adornos: todo enlazado á veces dentro de una combinación ornamental, con piezas interpoladas y sueltas.

Objetos preciosos de esta joyería son á la vez un sinnúmero de botones de oro y de grandes broches, hebillas llenas de primores de ornato; ajorcas que ceñían las piernas de los héroes á la manera oriental, con flores ó estrellas de relieve bellísimo, brazaletes en espiral con numerosas vueltas como los ornatos; empuñaduras de espadas en gran número, algunas de un arte delicado y composición rica; fragmentos de armas decoradas con relieves; copas de elegante forma llenas de juegos en espiral que recorren sus redondeadas superficies, varias con abrazaderas terminadas por la cabeza de dos cuadrúpedos; tazas de oro, dignas de los dioses y para beber los héroes, cubiertas de flores de bello



Fig. 335. – Joyas de oro con varias figuras (un quinto del tamaño del original)

relieve; diademas de sencillez y elegancia clásica con grandes piezas y ornatos de hojas, y alguna magnífica como corona regia (de dos pies) con treinta y seis artificiosos florones y frontal deslumbrante por el ornato y el repujado, como la más suntuosa presea asiática (fig. 336); corazas llenas de ornamentación; collares, cinturones, anillos con imaginería, pendientes, pulseras; todo hallado en número increíble en unos cuantos sepulcros de Micenas, como leves despojos de las fabulosas riquezas que en los tiempos heroicos debían contener la Grecia asiática y la peninsula griega.



Fig. 336. – Diadema ó corona de oro de dos pies y una pulgada que ceñía las sienes de un esqueleto de Micenas (ornato en relieve)

Al ver los relieves primorosos, llenos de artificio, de dos vasos de oro hallados en un sarcófago de Vaphio, Laconia (fig. 323), se comprende mejor aún el gusto suntuoso, original, de la imaginería decorativa empleada por los artistas pelasgo-helénicos. Represéntase en los dos vasos con dos cenefas, en uno la caza de toros no domados en un país agreste; entre palmeras y plantas rústicas: lanzan y derriban á sus cazadores, que les tratan de sujetar con lazos, en otro se figuran toros domesticados guiados por pastores y que pacen entre olivos y hierbas, y en los dos vasos están representados los cuadrúpedos con mucha naturalidad, grandeza, sabor pintoresco y vida vehemente y rústica, que recuerda las poéticas y concisas imágenes de la clásica poesía heroica. Con ellos revive ésta. Robusta forma, elegancia sobria, trazo enérgico y seguro, imitación real é inspirada, fantasía lozana y rica, naturalidad poética, son las cualidades que distinguen á estas composiciones maestras, de selecto y adelantado arte. Son joyeles estos vasos, dignos de los héroes de la *Ilíada* y agrupables á los del tesoro de Micenas (fig. 337).

Ante tal cúmulo de suntuosas maravillas diríase que el Oriente había mandado á la tierra ciclópea la flor de sus riquezas ó enterrado en ella sus aparatosos reyes.

Forman hoy la glíptica y *escalptura* de la época heroica numerosas gemas de Micenas, Creta, Chipre, Rodas, Milo y otras islas, de la *Tholos* de Menidi, Vaphio, varios sitios de Laconia, Argólide, Corinto y Ática. Las de Micenas (fig. 325) representan leones *heráldicos* derechos y encarados, colocados á la manera de los leones de la puerta de Micenas (fig. 332); grifos corriendo, devorando un cervatillo, vacas, cerdos, cabras monteses en grupos ó solas, grabados en ágatas, calcedonias, jaspe, sardónices y cristal roca. En las islas son principalmente piedras blandas, amatistas y esteatitas fáciles de grabar y trabajar al torno. Sus asuntos son parecidos á los de Micenas, y entre sus animales figuran el ibex de largos cuernos retorcidos, cabríos, cabras, toros, leones corriendo y otros animales de las piedras de Micenas; seres convencionales é híbridos compuestos de dos especies animales ó de hombre é irracional; caballos con cuerpo de pájaro, y cua-



Fig. 337. - Copa de oro macizo de cuatro libras de peso hallada en un sarcófago de Micenas (mitad del tamaño del original)

drúpedos que llevan al lomo ó en palos y como al hombro otros cuerpos de irracionales ó seres diabólicos con cola de pescado, cual el *viejo de la mar* de la mitología griega, figuras todas que al decir de eruditos son de carácter pelásgico. Estos sellos están horadados. Son los de Micenas de ejecución menos hábil, y unos y otros tienen influjo é impresión asiáticos. Llama la atención el que se reproduzca en los primeros, como asunto indígena ó recuerdo local, un grupo heráldico parecido al de la puerta de los leones y el que parezca ser este duplicado distintivo de un período caballesco.



Fig. 338. – Anillo-sello de una sepultura del Sur de la Agora (doble del original)

Entre las piedras grabadas para anillos halladas en la ciudad de Agamenón, señálase un *intaglio* en que se ven cuatro figuras de mujer, y una de ellas sentada ante un árbol, pino al parecer, y en el campo de cuya escena hay emblemas del sol, media luna y otros; doble cinta, hacha de dos filos, un idolillo y seis cabezas de animales: esto llena el fondo de derecha á izquierda. Las mujeres están vestidas con trajes de volantes y faldas superpuestas que recuerdan los de Ur en la región caldea, y la escena representa, al parecer, un asunto de la vida común con formas y gusto locales (fig. 338).

Después de ello, todo es pálido como lujo. Pero no es menos importante como arte el poder estudiar los objetos en bronce, marfil, cristal y arcilla, que dan también idea del estilo, formas y procedimiento, á la vez que del relativo adelanto del período antehistórico. Entre esos son notables las vasijas de cobre y bronce, que Homero elogia como trabajo admirable y perfecto de Vulcano, el fabuloso constructor de trípodes, copas, vasos, escudos, corazas, calderos, etc.; los varios objetos pequeños en marfil, adorno de las vainas en las espadas, de las empuñaduras, las hebillas y bridas; las piezas en alabastro, entre las que figuran otros elegantes vasos, y las piezas circulares con ligeros ornatos y orificios y algún otro jarro, obra formada con duro cristal.

Los objetos en barro merecen especial atención, ora sean ídolos, ora vasos. Esa clase de escultura la componen, además de los ídolos, restos de figuras de otras clases, entre los cuales hay algunas cabezas mutiladas de toro ó vaca y muchísimas de seres parecidos, con más intención que habilidad, pero que aun así demuestran el cultivo é inteligencia ya antiguos, sin duda, de la plástica en esta materia. Las asas de ánforas ó jarras en forma animal son curiosas y rústicas (fig. 326), de trabajo tan primitivo como de caprichosa aplicación: continúa aquella misma tendencia reproductora de figuras que distinguimos en los vasos de Hisarlick y Micenas, y las infantiles representaciones de animales ú obras con que una pintura inocente coloreó las piezas de alfarero son no menos típicas y originales. Algunos fragmentos de otro vaso, con extraños soldados portadores de oblongo escudo con gran muesca (fig. 339), casco con erguida cimera, tieso penacho y larga lanza, dan rudimentario ejemplo de pintura de tipos coetáneos, aunque ridículos, con figuras y arte heroicos. Es un dato curiosísimo en uno y otro concepto. Los vasos á torno tienen ejemplares fragmentados de bella forma ya adelantada en arcilla roja, con pintura decorativa formando franjas paralelas,



Fig. 339. – Fragmento de un vaso de barro con pinturas de soldados armados, encontrado en Micenas (un tercio del tamaño del original)

horizontales y verticales interpoladas por palmetas; líneas espirales, losanges, meandros á la vez ornamentados; cintas como tejidas ó trenzadas á manera de cordón; volutas y formas redondeadas, como las astas de un cuadrúpedo; cenefas paralelas, y de vez en cuando representaciones de fantasía que reproducen, equidistantes y paralelas, pequeñas siluetas de caballos con dos pies y cuello corvo como el del cisne. Son piezas en barro cocido de industria ya práctica, de arte que comienza: queda aún el torno en que fueron trabajadas estas ú otras vasijas de igual clase. A época antigua se remontaban los vasos en arcilla, como dijimos al tratar del Egipto, atribuyéndolos los griegos como invención á Corebus, y siendo los encontrados en Tirinto, en Micenas y en Hisarlick ejemplares de un arte adelantado que unía ya la gracia á la utilidad y se gozaba en engalanar sus productos con una ornamentación en parte imitada y en parte típica de la primitiva cerámica griega. Algunas de sus formas (crátera, jarro, ritón) y sus ornatos (ziszás, losanges, meandros, palmetas, líneas ondulantes) debieron servir de elementos á la más brillante fabricación de arcilla que conoció el arte antiguo.

Aunque la literatura homérica recuerda otros objetos suntuarios religiosos y profanos, como trípodes, cofrecillos, sillas, camas, tronos, carros, en los que entraba el metal común en láminas de bronce y cobre; el oro, el *electrum*, el marfil, como incrustaciones, y las maderas más ó menos finas, como base principal de muchos de ellos, nada puede darse con certeza, no quedando pieza ninguna que confirme las noticias escritas. Sábese sólo que eran obras groseramente desbastadas con el hacha, pulidas luego con mejores instrumentos y cubiertas de láminas de valiosas materias, con incrustaciones que debían fijarse por medio de clavos. También se sabe que en aquellas edades primitivas se gloriaban los personajes importantes de construirlas con sus propias manos como gala y prueba de su ingenio, y que era honrar al más noble con un objeto precioso de mano heroica é ingenio casero. Así Icmalius distingue á Penélope, consorte de Ulises, con una silla de su mano. Y el héroe épico tiene entre sus títulos el de haber fabricado él mismo con patriarcal sencillez una cama elegante ó artificiosa. El tejido y el bordado en piezas del traje, sin duda en alfombras y tapices á la manera asiática, también se cultivaba, según la leyenda, vistiendo los distinguidos personajes túnicas y mantos con imágenes en bordado. Piezas que quizás tejieron ellos mismos, tiñeron y bordaron con la sencillez de costumbres legendarias. Así se envolvía Ulises en una clámide con cabritillos y perros bordados, y la hermosa Helena con un traje en que había representado las luchas de acheos y troyanos (Homero).

El bordado era probablemente lo mejor de la pintura antigua: en el resto sólo se señala la rústica coloración de figuras con tonos chillones; el adorno ornamental de los vasos; las combinaciones de metales, marfiles, etc., como incrustaciones, y la distribución de unos ú otros materiales con tonos ó tintas distintos, ora pertenezcan á la industria llamada Toréntica, ora á la Empéstica.

Por lo mecánico se señalaron los antiguos pueblos de la gran familia griega en el arte de aplicar pequeñas piezas de metal batido y recortado sobre formas de otras materias, como madera y metales; procedimiento por el cual superponían figuras ú ornatos en grandes ó pequeños planos y producían composiciones ó combinaciones artificiosas y típicas que suplían el nielado y el esmalte. También trabajaron el metal en piezas ó á martillo para darle forma, y unían por medio de la soldadura, primero de cobre y encima de oro, por ejemplo, en la vaca de Micenas, las formas de una pieza de escultura de cierto tamaño. Trabajaban el metal por láminas forzándole con el martillo y unían también las partes distintas claveteándolas. Pero no conocían la fundición en pieza que los tiempos posteriores aprendieron ó inventaron, ni las artes del nielado y esmalte que el Egipto y el Oriente practicaban.

Estaban todavía en los comienzos de los procedimientos artísticos de las civilizaciones occidentales. Carácter semi-mítico tenían por esto todavía entre ellos las familias de artífices que inventaban, introducían ó aplicaban determinados instrumentos, como el yunque, las tenazas, la fragua, y los transmitían con su sucesión á la posteridad. Así eran los *Telchinos* ó fundidores, que comunicaban sus artes hasta los

dioses, dando á Neptuno (Poseidón) el tridente: habitaban en la isla de Rodas; los *Dactilos* de Ida y Troya; los *Smilis*, representación de los artífices, ó artistas, Eginetas y aquel famoso *Dédalo*, figura legendaria que recordaba entre los artistas de Creta algún invento ó adelanto técnico. A él se atribuían figuras en Creta, trabajos en Libia, la creación de agrupaciones de esculturas industriales, y como á otros artistas de su fama, artes mágicas y de encantamiento.

Hasta entonces las imágenes, las divinidades y los símbolos eran de madera, desproporcionados, deformes y feos; tenían los brazos paralelos y pegados al cuerpo, las piernas perpendiculares y unidas, los pies juntos y como dormidos, los ojos cerrados y el conjunto envarado á la manera de las figuras egipcias, cuyo influjo en Grecia no es posible determinar claramente en el período homérico por la falta de noticias precisas y de restos arqueológicos encontrados. Lo que se comprende es que las imitaciones griegas, si es que eran imitaciones, carecieran del arte y la grandeza de las obras imitadas, por la inhabilidad mecánica de aquellos reproductores. Dédalo, según la tradición, fué quien dió algún movimiento á la estatuaria; quien les despegó los brazos del tórax; quien les abrió los ojos á la luz como conato de vida, y el que les adelantó el pie derecho en actitud de andar; él fué quien les dió cierta acción arcaica y movimiento rítmico, como aspirando á producir la plástica activa y viviente — ¡cándido intento de tal época!; — él quien, al decir de Homero, trazó en la vasta Cnoso un coro para Ariana, la de la hermosa cabellera. Mas sea ó no Dédalo personaje mítico; represente ó no escuela ó núcleo de artífices; fuera el símbolo del arte en progreso ó una figura individual histórica, es lo cierto que sintetiza el movimiento artístico de Grecia y explica sus adelantos antes del período dórico y entre los siglos XV y XIII. Su figura legendaria se recuerda como la del notable arquitecto y mecánico que construyó en Creta el Laberinto donde se encerró al *Minotauro*, y que sirvió también á su autor de encierro por disposición de Minos. Lleva por un lado el sello mítico por haber escapado de esa su cárcel fabricándose alas de plumas debidas á su artificio; el sello que daba la fantasía y la poesía de los helenos á todos sus héroes antehistóricos y á sus personajes legendarios, y toma por otro lado, como fugitivo matador de un ateniense refugiado en la Creta de Minos, el carácter heroico-histórico de aquellos personajes fogosos y turbulentos, ó inquietos y benéficos, que, como Teseo y Hércules, Cecrope y Danao, producían loables acciones, acometían arduas empresas y sentaban con su audacia grandes piedras de la historia, cimiento de fuerte cultura, acompañándolas de rudos actos, de crueldades y hasta criminales ardides y riesgosas fugas con que esquivaban peligros. Era Dédalo, para la fantasía de los griegos, uno de los indomables genios que con hercúleo empuje les impelieron al adelanto, tomando por su grandeza apariencia fabulosa.

Con él agrupó el egregio cantor de la *Iliada* y la *Odisea* otros artífices notables que tienen sentido histórico y algunos apariencia mítica: Epeus, el del caballo de Troya, astuto y heroico constructor; Tychis, hábil en el trabajo del cuero, el que hizo el escudo de Ayax del ancho pellejo de un toro; Polybe, el industrial de Nausica, la hermosa hija de Alcinoo, soberano de los teacienses; el dorador Laerces, metalista ingenioso, que batió piezas al fuego, orífice y platero distinguido, que ornaba los cuernos de las reses inmoladas en sacrificio; los magníficos sidonios, que labraban plata y oro en los vasos repujados; Harmonides, albañil ó arquitecto; Phereclus, diestro en ensamblar la madera; Icmalius, el que forjó en plata y marfil el regio sitial de Penélope, y hasta el soberano Ulises, carpintero de su alcázar, que hizo el tálamo nupcial, ó la veleidosa Helena, que bordaba en un *diplax* la lucha diaria y sangrienta de troyanos y griegos (1), pecado de su hermosura. Artistas y artífices antiguos de aquella edad de hierro que hacen memoria de una industria entre las industrias artísticas, y señalan los simples medios con que se preparó el adelanto por mecánicos expertos, soldados de abolengo y primorosas mujeres.

El arte plástico heroico fué creciendo así entre la mitología y la realidad, entre la fábula y el adelanto;

(1) J. P. Rossignol: *Des artistes homériques*, París, 1861.

tomando por distintas vías y procedencias, formas, ornamentación, escenas, procedimientos de Asiria, de Egipto, de Fenicia, quizás de Frigia y de Lidia; creando en su seno un confuso cosmopolitismo de industrias y artes, que con su aliento poético, su gusto selecto y su inspiración vivificadora fundió, como en las fraguas de Vulcano, y transmitió con nueva vida, cual imagen de Prometeo, á la Grecia de Praxiteles y de Fidias.

DESARROLLO DE LA PLÁSTICA GRIEGA EN EL PERÍODO HISTÓRICO

(á contar del siglo VIII antes de Jesucristo)

Al desaparecer la civilización pelásgica ó pelasgo-helénica, al entrar la Grecia en nueva senda normal, tras la invasión de los dorios, tomaron el país y su cultura un sello peculiar histórico que fué genuinamente helénico. Todos los pueblos de la gran familia ariana habitadores de la península y sus islas y colonias, jonios, dorios, eolos y aqueos, y por añadidura la antigua levadura turano-pelásgica, entraron á formar parte del contingente nuevo y dieron novísimo carácter á la civilización naciente. Entre los siglos XI y VIII tuvo lugar ese acaecimiento que fué una transformación histórica. El arte, renuevo de entonces, se informó en tal cambio de ideas, á que contribuyeron andando el tiempo las predisposiciones de raza, las costumbres públicas y en algo las privadas, la cultura, el gobierno, las leyes, la organización de la familia griega, los grandes hombres, la religión, la riqueza y el comercio, las influencias exteriores y los acontecimientos históricos. Todos esos elementos sirvieron de estímulo á la formación del espíritu nacional, que halló por fondo constante, por campo perenne de acción, la local naturaleza.

De esas causas, como se ve, unas son cósmicas, etnográficas, cual esa naturaleza, el suelo y clima, las razas, hombres y pueblos; y las otras históricas, las costumbres, gobierno y organización pública, la cultura y grandes hombres, la riqueza, religión é influencias exteriores y los acontecimientos históricos, en que va involucrado lo demás, desde la naturaleza á la creencia. Permanentes fueron los acontecimientos naturales; variables y sucesivos los históricos, que, ora colorieron perennemente los períodos, ora con diversidad, desarrollando ó decreciendo, según épocas, la influencia de determinadas tendencias, dando brillo siempre á la Grecia histórica, que aparece hoy con los vivos y gratos tonos del arco iris en el vastísimo espacio de la humana historia. Formaron en Grecia, como en todas partes, la naturaleza y el hombre el *medio natural* ó el fundamento etnográfico, y compusieron los elementos históricos el *medio social*, que da el relieve sociológico al arte y á la historia. Y uno y otro aspecto tuvieron entre los griegos marcadísima importancia, siendo sobre todo en el arte de un relieve plástico sorprendente. Sin los sucesos permanentes no tuviera aquella plástica caracteres etnológicos, y sin el activo trabajo del tiempo y sus influencias transitorias, crecientes y mudables, no hubiera adquirido la expansión y el alto cuerpo con que la vemos perennemente en la sucesión de los tiempos. Esto sucedió en todas partes; mas en Grecia, por las condiciones locales y geográficas, por la vida viril y por la organización libre del pueblo, fué más visible y extensa la acción de los factores laborantes de la historia.



Fig. 340. – Fragmento de una estatua del siglo VI, hallada en Beocia (Museo de Atenas)

Suprimidos los elementos en acción, no existiera el arte griego; eliminado uno de sus elementos le faltarían caracteres, y si fuera posible borrarlos, nos aparecería inexplicable é incolora la vasta y compleja producción artística que tan clara y simple parece. Y estudiados los medios de formación y desarrollo de la plástica helénica, merma en mucho la sonada influencia del arte egipcio y oriental en sus admirables obras.

A partir del siglo VI se hace por completo griega toda labor estética, todo trabajo artístico, toda manifestación de la vida y de la cultura helénicas: la arquitectura y pintura, y sobre todo la plástica (fig. 340), no dejan vislumbrar entonces rastro ni indicio, ni siquiera átomo de la imitación breve y embrionaria, de la influencia corta de las artes orientales, que cesa rápidamente. En ese segundo período de influjo egipcio-asiático, el arte griego se emancipa con virilidad y rapidez de toda imposición extraña, probando cuánto era el vigor, cuánto el brioso empuje de aquella civilización naciente y del ingenio fecundo de sus artífices y artistas. ¡Y de qué hermosa manera, con qué grandeza inaudita realiza su emancipación y viste de originalidad los bellos frutos de su ingenio!

El arte griego es griego puro desde esos primeros pasos, y griego admirable (fig. 341), sublime, en sus períodos florecientes, sin que deba ya entonces al extranjero orientalismo ni su sello nacional ni su rápido adelanto. Sólo los primeros conatos de los siglos VIII á VII marcan livianas señales, rarísimas en la escultura y sólo señales externas, de impresión asiro-caldea, fenicia, siria ó egipcia. Fué el estímulo primero, el buscapié instintivo al deseo de ser artista, con que un pueblo entonces niño, que luchaba por formarse, remedaba á pueblos viejos en dar forma á los conceptos é imitar la realidad; mas adolescente y crecido, adulto el imitador, bastóse pronto á sí propio y se despojó de elementos con que por lo grotesco, lo simbólico, lo encogido y envarado, lo falto de vida natural se ornó antes de prestado: eran un anacronismo y un estorbo inadmisible á las formas y al ingenio de típico sello histórico y de caracterizado grecismo.

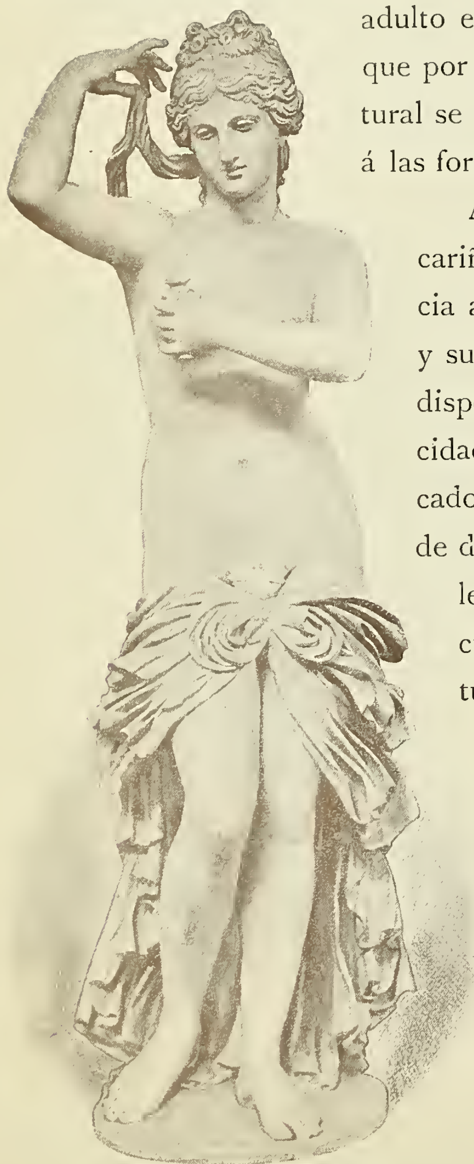


Fig. 341. – Venus de Gnido (?) existente en el Museo del Capitolio (de fotografía)

Aquella naturaleza simpática, clara, expresiva; plástica de gran relieve, cariñosa y armónica, fué el iniciador, é iniciador perpetuo, de la tendencia artística que tomó el arte helénico desde fin del siglo VII. Su belleza y su armonía se imponen siempre al espíritu y le ordenan y metodizan, le disponen á sentir lo bello con regularidad, sencillez y medida; su plasticidad se hace tangible y acostumbra á lo corpóreo y lo escultural marcado: las ideas que produce son precisas, claras, lineales como formas de dibujo, y tienen un vigor y un nervio que deja visible el troquel que les dió forma expresiva. Ante la naturaleza griega no sólo se está elocuente, signo de armonía interior y de impresión viva en el espíritu, sino que se está artista y plástico en las ideas: se tiene la viveza de imágenes y se dice con relieves y hasta con formas de bultos que son las imágenes mismas. Y el alma queda inspirada, repercutiendo las impresiones que se injertan en el espíritu. El aspecto moderado de todas las formas exteriores no produce excitaciones, no lleva á desequilibrios, y deja en plena armonía el ánimo de quien admira.

Por todas partes rebosa vida la vegetación y las montañas, pero vida natural que comunica el sentido de lo real proporcionado, que tiene por modelo ó ley de medida la forma humana y viviente: la planta, el animal, el hombre. Y el hombre, el animal y la planta son en el suelo un tipo de relación y de comparación

de medidas que tiene todas las perfecciones en proporción y forma. Nada hay allí desigual; nada que rompa la ley acorde basada en la humana unidad; nada que ofrezca desproporciones, ni contrastes, ni oposición nacida de desequilibrios, pues la naturaleza griega parece una obra de arte, un vasto templo natural lleno de perfecciones, de encantos pintorescos y de relaciones humanas, creada por sublime artista para morada del hombre. Y ni el Pindo, ni el Olimpo, ni el Parnaso, el Ida, el Himeto, el Helicón, el Taygeto, el Citerón, el Pentélico, ni los más altos montes griegos rompieron nunca esa ley armónica del suelo que le rodea, con desmedidas proporciones, formas desmesuradas ó fantástica impresión que dejen el ánimo en suspenso por el desordenado sublime. Ni, como ya se dijo, hay vastos llanos, ni caudalosos ríos, ni colosal vegetación en medio de la cual se pierda el hombre como un punto en el espacio, que le ahogue ó que le aplaste; ni picos, abruptos cual los Alpes ó el Pirineo nevado; ni hondos precipicios espantosos, sino naturaleza simple, montes que se dibujan, siluetas que se pintan en el cielo y que descienden á la llanura armoniosas y van á buscar el mar suavemente y ondulando (1). Por eso aquí la poesía y el arte fueron siempre una armonía y proporción delicadas, nunca un producto gigante desordenado y confuso como virgen maleza. Por eso el sello distintivo de la poesía y del arte fué lo bello, no lo sublime, y no hubo templos ni esculturas colosales que rompieran la ley armónica con su excesivo tamaño, ni se salieran de lo humano que es módulo natural.

El aire, la luz, el cielo confortan y excitan en Grecia á impresiones delicadas; templan el alma y la saturan de agradables impresiones; estimulan la vida íntima y forman el cuerpo y el espíritu con lozanía vigorosa (fig. 342): hacían al hombre expansivo, no encerrado en sí mismo; alegre, no melancólico; ameno, no adusto ni esquivo; activo, de fantasía y de brillante espíritu, como el éter transparente y el espacio azulado; claro y abierto cual la luz, y que sin doblez ni repliegues se dejaba adivinar con su ingenuidad de raza, como el contorno de sus playas ó la cresta de sus montañas. Ameno y jovial el griego reflejaba aquella vida de la atmósfera serena y el verde frescor del alma que da la alegría del cielo. Y el griego vivía de la luz, del cielo azul, del aire, de la temperatura grata que le daban fogosos bríos y del pintoresco cuadro de sus llanos floridos y arbolados, de sus cordilleras y el mar. El elemento azulado, mar, cielo y montañas, era un activo factor en el color de su espíritu que tomó de celeste el tinte, en lo terso y claro, lo diáfano de las ideas, que hallan en el transparente azul el símbolo de un común modo de ser. Suprimid á Grecia el cielo, y desde Asia á Italia cambiará completamente el suelo de aspecto; quitad al griego el elemento azul y dejará de ser griego: raza, genio, vida, empuje, carácter expansivo, armónica naturaleza se extinguirían por completo. Luz, mucha luz, aire, mucho aire, cielo claro y esplendente, éter diáfano bañado en celeste azul, ardiente sol vivificador, he aquí lo que necesitó y halló el heleno para entonar su cultura, colorir su poesía, hacer la vida grata, briosa la expansión del pueblo y luminoso el arte. Y el mar azul, que pasa del violado denso al claro verde de esmeralda (2), que en día de bonanza es nítido como el cielo, daba á sus moradores y á sus pescadores y marinos aquella melancolía dulce propia de Sorrento ó Nápoles, distintivo del Mediodía que aún conserva el canto griego de las marismas y playas. El alma respiró poesía y naturalidad viviente en aquellos pueblos antiguos por influjo natural, tomó flexibilidad expansiva, apasionado temple, finas y estéticas sensaciones, plasticidad natural, amor por lo visible y plástico, afición á lo armónico y proporcionado, á lo corpóreo poético, y se predispuso al arte.

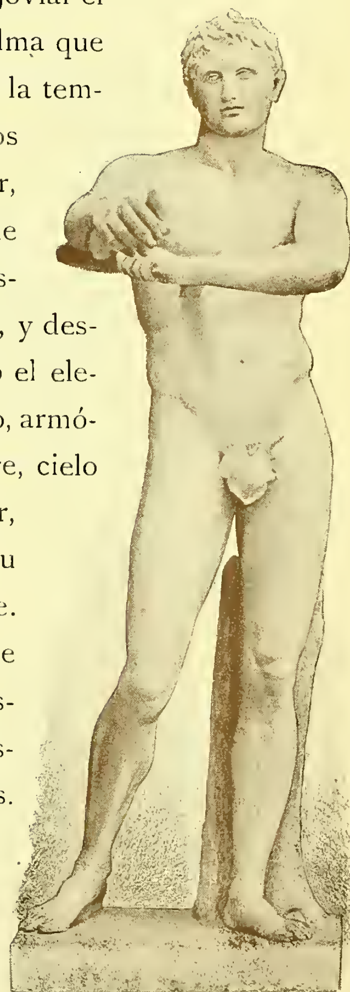


Fig. 342. - Atleta de Lisipo conocido por el Apoxymeno del Vaticano (de fotografía)

(1) Pablo Milá y Fontanals: Apuntes de su *Curso de la historia del arte*, 1857.
(2) G. Perrot: *Le sol et le climat de la Grece.*

Aquella predisposición natural y aquella vida expansiva concitaron siempre el ánimo á gozar de la belleza, y al hombre, del mundo real. Acostumbráronle á vivir á toda luz y aire libre, en plena naturaleza; en la sociedad de iguales, en la plaza y en el pórtico ó bajo platanares umbrosos. Allí, en la armonía exterior, aprendió á sentirse hombre, á juzgarse ciudadano, á ocuparse de lo público, á vivir de vida social y á aspirar á la grandeza de la ciudadanía y la patria. Causa fué la naturaleza con sus condiciones gratas y su atractiva apariencia de que el griego en todos tiempos amara el ocio de la vía pública y se apegara á lo común, no á lo individual y privado, á las empresas sociales, á las expansiones populares, á las manifestaciones patrióticas, á las fiestas y ceremonias y á la elocuencia y la poesía; y como por resultado de todo, sintiera pasión por el arte, que era la expansión más externa y el más noble embellecimiento de la plaza y del ancho pórtico. El arte monumental decorador del sitio público nació de ese apego á la vida exterior de los ciudadanos griegos.



Fig. 343. – Danzadora de Herculano, hecha en bronce

Permitía el clima suave, el aire tibio y el sol ardiente mucha sencillez y libertad en el traje, sobriedad de ropas y desnudez de cuerpo, que hacían al hombre viril, á la mujer graciosa y á ambos económicos, contribuyendo así á la desocupación y libertad por la escasez de dispendio y de cuidado en el vestir, que hacía fácil el vivir público por liberal desprendimiento: permitíales á la vez hacer constante exposición de la belleza del desnudo á los hombres y mujeres en todas las edades juveniles. Para el mancebo y el joven viril una camisa de lana sin mangas y que cubría hasta los muslos, y unas bien ceñidas sandalias sujetas al tobillo eran las piezas indispensables, y para abrigarse del frío ó guardarse de la lluvia una manta breve y ligera con que se cubría la cabeza y el cuerpo, á veces perfeccionada, apellidada *clámide*, añadiéndose en los viajes un casquete ó gorra calada, un sombrero de ancha ala ó estrecha y suspendida, un *pileo* ó gorro de mar, un *petasos*, una *causia* ó un *obbatus* y un bastón ó largo báculo que facilitaba la marcha. Traje sencillo, gracioso, y juvenil, negligentemente ceñido por un cíngulo ó correa, que caía en regulares pliegues, desiguales y flexibles, y que dejaba la forma humana constantemente á la vista sin reserva ni aprensiones. Este fué el elemento simple que dió perpetuo modelo á los artistas griegos, después de acostumbrar á todo el pueblo á admirar el desnudo. Entre los pastores y gente pobre se suprimió hasta la blusa, cubriéndoles sólo el cuerpo el envoltorio ó manta que dejaba en descuido por natural costumbre gran parte de la persona. Así se imagina á Diógenes.



Fig. 344. – Diana del Vaticano vistiendo el peplos (de fotografía)

Sólo era el traje talar, la túnica caída y larga, para los hombres ancianos, los magistrados y gente grave con representaciones públicas, pero aun como raras excepciones de aquel traje nacional. Así se vistió á Baco en la decadencia griega, y en túnica ceremoniosa al Apolo Musageto, tañedor de plecto ó lira. Era el traje talar peculiar de las mujeres (fig. 343), que desde tiempos heroicos le llevaban suelto, ó ceñido con descuido bajo el seno, sin mangas y sujeto por broches en el centro del hombro; traje ó túnica larga que se desprendía del cuerpo con sólo soltar



Fig. 345. – Aquiles hiriendo al joven Troilos junto á un altar (copa de Eufronios)

los imperdibles y que dejaba traslucir la forma desde el pecho hasta los pies aun con la túnica doble (fig. 344). Con sus pliegues y caídas verticales y paralelas convertía en obra plástica, en severa ó hermosa estatuaria, sus bien formadas mujeres. Y las danzadoras, las coristas y tocadoras de instrumentos, las atractivas figurantas, usaban tenues vestidos, velo diáfano del cuerpo, que incitaban al velarlas. Común era hallar las doncellas vestidas cual los mancebos, haciendo ostentación de sus gracias, en Esparta y otros sitios, sin temores ni recelos, y sirviendo en toda Grecia de atractivo al ingenio, hasta en plena adolescencia, mujeres desarrolladas, cautivando en la vía pública por su perfección y sus gracias.

El traje airoso del soldado es el traje nacional con la túnica plegada hasta el arranque de los muslos, pintoresco traje griego en que los vivos y cabos y los bordados sencillos, pero de gusto exquisito, hacen todo el ornamento. No hay nada que oculte las formas, nada que prive la acción y el movimiento libre, y en los hombres y mujeres, púberes y ancianos, todo invita á hacer del cuerpo la admiración del pueblo y el estudio de los artistas. No hubo en aquel traje artificio, ni cupo suntuosidad; pero hubo sencillez y gracia, sobriedad de elementos y bello ornato de la forma, desde la sandalia roja ó de colorido gayo y la franja ornamental, á la coraza lustrosa y el casco y cimera bruñidos. Mas en unas y otras piezas de equipo y vestido griegos es el traje en todos tiempos, no un envoltorio del cuerpo, sino molde de la forma y realce de la belleza. Con él viste constantemente el despreocupado griego en la ciudad y en campaña (fig. 345), de pie ó sentado en la ancha vía, moviéndose entusiasmado ó echado en la verde hierba entre concierto de amigos, accionando en todas partes con entera libertad como con piezas que hizo para usar en vida pública. La amable naturaleza fué quien inspiró aquel traje de tan adecuado uso y de forma tan artística.



Fig. 346 – Ejercicios de los efebos, pintura de un vaso

Y esa misma naturaleza fué quien hizo frugal al griego, parco en la alimentación, económico de tiempo y dispendio, para que acaudalado ó humilde pudiera consagrar su acción á la vida social y pública. Con unas pobres legumbres y corta ración de pesca se sentía

confortado para pasar el día (1), contender y discutir. El pueblo de estas condiciones era de *una raza fina*, robusta y resistente, nacido para la acción, la lucha, la actividad batalladora, el gimnasio y la palestra (fig. 346), la existencia al aire libre y las contiendas patrias: era aquel pueblo de marinos y soldados, de pastores y labriegos que tenían la energía de fuertes hombres y la belleza de sus dioses, que como seres superiores se hacían esculpir en mármol.

La propia naturaleza ofrecía las materias con que engrandecer á esos hombres: el bronce de Corinto, la toba calcárea de todas partes, la piedra del Pireo, el mármol del Himeto empleado desde el IV siglo, el pentélico transparente, el mármol de Tegea muy usado por Scopos, ó el de que el Ática formó una sólida masa ó una montaña, y el de Paros, «el más hermoso de todos y á la vez más luminoso, aquel cuyas rubias cristalizaciones y suave brillo recuerdan de modo mejor los cálidos tonos de la carne (2);» el oro, la plata, el plomo y otros metales de Laurium, que el ateniense aleó para sus hermosas fundiciones, no faltándoles tampoco el estaño, el cobre, ni el hierro, que el suelo no producía y que aportaban los fenicios. Pródiga la tierra y rica en costas, dió á la escultura medios para hacer renombrados á sus hombres, héroes á los atletas, inmortales á sus ingenios y sublimados á sus dioses. Y el arte nació por obra de ese suelo con todos sus elementos y típica grandiosidad.

Para el arte nació la raza por su forma y por su espíritu. Aquella belleza exterior de los dorios y los jonios, sin igual sobre todo en éstos, de púberes, mancebos, doncellas, matronas y adultos, hasta de severos ancianos, era un elemento activo para formar escultores apasionados de la forma, y un estímulo constante en toda la sociedad para estimar lo hermoso. Por eso en aquel pueblo no aprensivo se hacía alarde en todas partes de la perfección corpórea. Millares de vasos pintados demuestran hasta qué punto era cosa familiar el presentar el cuerpo humano de los hombres y mujeres en toda su desnudez. Bañábanse las doncellas griegas en las heladas aguas del Eurotas á la vista de todo el mundo sin reserva ni envoltorio; concurrían á los gimnasios exentas de todo abrigo haciendo ostentación de su cuerpo; luchaban en Esparta con los jóvenes sin impresión de pudor, y se exhibían constantemente á los artistas y al público para probar los resultados de la educación corpórea y la perfección adquirida en su belleza externa. Combatían en el teatro en plena desnudez, y desnudas danzaban en las fiestas públicas ante los jóvenes y el Senado ó los reyes y el pueblo entero. Era un honor, no una vergüenza, el don de la hermosura, y por obedecer á Periando y hacer obsequio á su mujer, todas las hijas de Corinto fueron desnudas al templo de Venus Afrodita.



Fig. 347. - Venus de Médicis, tal vez reproducción de otra hecha según Phriné (de fotografía)

La pasión por la belleza era casi una idea religiosa, pues los concisos espartanos decían al elevar sus preces: *Añadid á lo bueno lo bello;* los habitantes de Segesto (Sicilia) erigieron á Filipo de Cortona un templo, y en él hicieron sacrificios por su extrema hermosura, aunque era extranjero; y fué requisito indispensable para ser sacerdote de Apolo, de Júpiter adolescente, de Mercurio y otros dioses, el tener el don divino de la belleza y haber ganado por ella premio. Entre las cuatro cualidades del ser feliz ponía Simónides la hermosura, y llegó á decirse en Grecia que el alma de un ser bello dejaba á éste al morir con extremo sentimiento. Los éforos de Esparta obligaban á los mance-

(1) Aristófanes y Luciano dicen que con tres aceitunas, un ajo y una cabeza de sardina vivía un griego. (Véase H. Taine: *Philosophie de l'art*, tomo I, parte II, v.)

(2) J. Perrot: Artículo dicho de la *Revue des deux mondes*.

bos á presentarse á su presencia para juzgar de sus formas y corregir sus defectos. Y los cultos atenienses llevaban sus hijas á Aspasia para que impresionadas de sus maneras adquirieran bellas formas. Así Sócrates conducía á sus discípulos ante la etaira Teodota, tipo de encanto natural, para que pudieran admirarla festejándola por sus amores, y se llevó tan al extremo esa pasión por lo perfecto y la armónica belleza, que Platón en su República condenó á muerte á los contrahechos, y Licurgo en sus Estados despeñaba á los imperfectos de lo alto de un precipicio. Era una aberración tanto extremo; mas aunque parezca en parte excesivo, era un estímulo del arte aquella pasión por lo bello. A la vista de tantos datos que suministra la historia, se comprende que todo un pueblo, una nación de cien pueblos, de montes, mares y ríos, de sociedades sin cuento despoblara su propia patria y fuera á morir á Troya por la hermosura de Helena.

La raza griega compuso un pueblo ideal bien nacido para el arte y para la forma plástica que se basaba en el desnudo; para el arte era una nación que tenía por únicos estímulos la gloria, la belleza y el patriotismo. Y era noble, generoso, entusiasta, poético y de un sentimiento delicado; así acometía las más arduas empresas, como ejecutaba las más nobles acciones; así cantaba apasionado las glorias de la patria, como se extasiaba ante los fenómenos naturales, sus tradiciones y anécdotas, ó frenético se apasionaba ante las obras de sus artistas, la elocuencia de sus oradores, el razonar de sus filósofos, las imágenes de sus poetas ó las glorias de sus soldados y capitanes insignes. Su fino sentido de lo bello le hacía distinguir el ingenio, la fuerza, la gracia, la chispa, la habilidad, la astucia, la destreza dondequiera que se hallara y amar con pasión la hermosura como fortuna ó don divino.

Por eso sin tener frivolidad dió premios á la belleza en todas las formas posibles; premio á las mujeres más hermosas; premio á los mancebos más gallardos, y distinción y lugar honroso en fiestas y actos públicos á los más bellos ancianos. Esparta, Lesbos y los Parrasios, entre muchas ciudades griegas, tenían concursos de doncellas y mujeres; el arcadio Cipselo los instituyó para los hombres, y para hombres y mujeres los conservó la Élide. Desde los tiempos de Homero era la belleza un premio: ejemplo eran aquellas siete escogidas lesbianas que habían ganado el lauro de las hermosas y que como regio presente ofreció Agamenón á Aquiles para aplacar su cólera. Y en época mucho más moderna se hacía lenguas el pueblo de Atenas admirando al bello Antolico que brillaba en la vía pública como antorcha encendida en la oscuridad de la noche, ó aplaudía con frenesí á Phriné que, por imitar á Venus desnuda, salía ante el pueblo reunido de entre la onda oscura y la blanca espuma del mar (fig. 347).

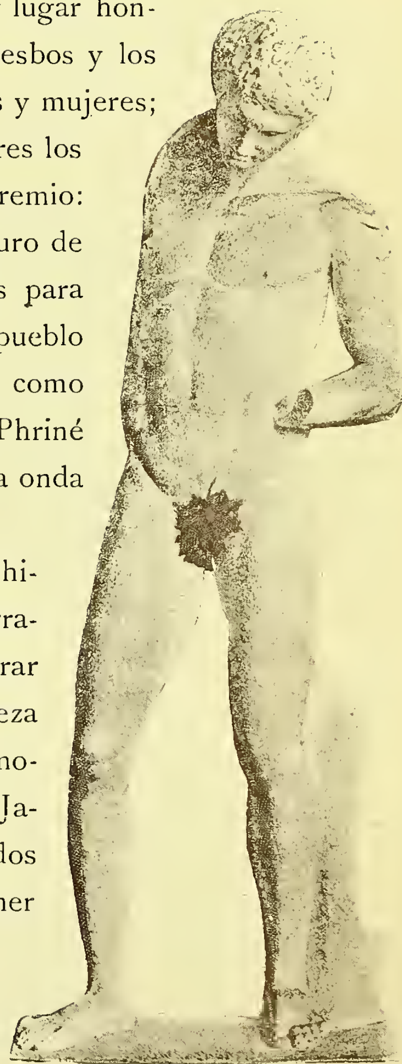


Fig. 348. – Estatua del atleta de la Gliptoteca de Munich, época de Mirón

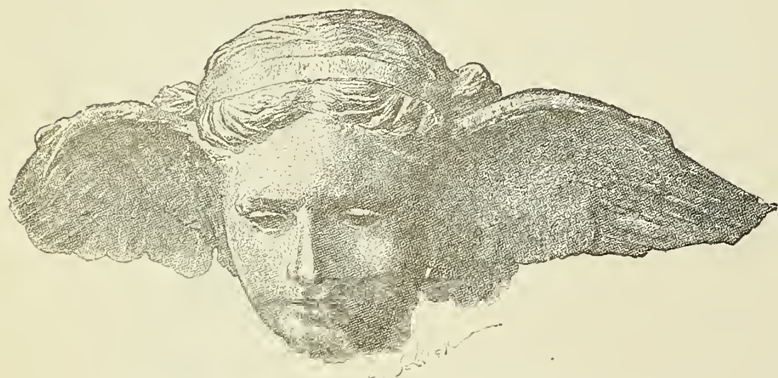
La gracia hizo que se dieran recompensas en la fiesta de Apolo en Philesia y también en Megaria al púber ó adolescente que con más arte y gracia supiera imprimir un beso (hoy parece frivolidad), y el dulce y bello mirar hizo decir de Demetrio que tenía en sus párpados las Gracias: fuera ligereza de espíritu en cualquier país excepto en Grecia, donde las rudas lacedemonias ponían junto al lecho nupcial las bellas figuras de Nireo, Narciso, Jacinto ó Cástor y Pólux para tener hermosos hijos. Desde los magistrados más severos hasta las criaturas más frívolas era un rasgo distintivo el tener adoración y culto por la belleza.

Y el pueblo que así pensaba unía la belleza á la gloria, consagraba la hermosura á la patria, á un ideal elevado, en las fiestas, en los juegos, en las ceremonias públicas y en los campos de combate. Una simple corona de olivo ó una corona de laurel era la mayor recompensa de un

ciudadano heroico, de un individuo hermoso ó de un vencedor diestro ó fornido, como de un cantor ó poeta. Por la gloria luchaban y por ella sabían morir. La sed de gloria provocó las justas literarias, musicales y artísticas y las fiestas populares de que salían cien laureados. Herodoto, Píndaro, Esquilo, Sófocles y Fidias, Cresilas y Policleto lucharon sólo por la gloria y pasaron á la historia por ella. La idea de una recompensa, de un simple y modesto gajo, de una corona valiosa, de inscripción honorífica en un tronco de columna ó de una estatua de recuerdo ó icónica figura era la mayor fortuna para el ciudadano griego (fig. 348). Y esa pasión distinguida era escabel del arte que por ella daba estatuas en fabuloso número á todas las ciudades griegas y á los templos y edificios en que se celebraban justas.

Fué el amor á la patria y á la ciudad nativa otro elemento artístico, pues libres los ciudadanos de toda mira personal, de todo interés egoísta referente al individuo, consagraban sus elementos al embellecimiento público y á recordar la grandeza del estimado suelo. Antes de la muerte de Alejandro no había quintas ni palacios de repúblicos y acaudalados; las moradas de los ricos y de los políticos ilustres eran rústicas cabañas de endeble tapia y frágil puerta como las de gente más pobre. Escalábanse fácilmente y penetraban en ellas los explotadores de lo ajeno horadando sus tabiques. Un lecho humilde y poco cómodo y algunas ánforas bellas eran el principal mobiliario (1); sólo una fuente pública proveía de agua á toda Atenas, y las vías rurales de Grecia eran yermos descuidados. En cambio abundaban los buques para defender la patria; sobraban soldados patriotas, y las ciudades y santuarios estaban poblados de edificios magníficos, de pórticos y sitios públicos, donde se ejecutaban actos civiles, y de estatuaria admirable que recordaban loables hechos y á ciudadanos viriles.

Atenas sola hacía memoria de aquellos días renombrados en que el patriotismo, la gloria y la pasión por lo bello eran los móviles activos de su preponderancia histórica, política y artística. Con Pausanias en la mano, se puede recorrer de imagen sus prodigadas maravillas. No se podía dar un paso sin encontrar imponentes templos, pórticos magníficos, teatros y odeones suntuosos. La sola calle de los Trípodes estaba plantada de monumentos de triunfo de los vencedores de justas, y las vías más modestas de hermes cubiertos de inscripciones en honra de los que murieron en los campos de batalla. Los pórticos concurridos estaban tapizados de pinturas recuerdos de la epopeya de Troya, del combate de las amazonas y de las guerras con los persas, que ofrecieron á Grecia victorias y capitanes ilustres. Estatuas y bustos de esos y otros soldados, prez y defensa de la patria; cenotafios de patriotas, cual el del insigne Temístocles; columnas conmemorativas de acontecimientos notables, y hasta columnas de bronce que recordaban perpetuamente quién se vendió al oro persa; representaciones de dioses y de seres venerados, todo tenía su imagen con viva importancia en las calles. Era que la grandeza, que servía de aureola á las nacionales pasiones, de honor y patriotismo y de apego á la hermosura, se hacía plaza con el arte de manera ostentosa. La vida pública estaba allí simbolizada por tales obras y con ellas daba prueba de las condiciones de raza.


Fig. 349. – Hipnos, cabeza de bronce hallada cerca de Perasu

Mas presentaba ésta otros rasgos de sublimado sello, que eran á la vez rasgos artísticos. Son entre varios la fuerza de espíritu que les hacía elegir con admirable juicio crítico y fundir en nuevo molde los muchos elementos históricos ó tradicionales que el arte extranjero y el nacional proporcionaban, puliéndolos y depurándolos de todo lo que de espíritu advenedizo pudiera distinguirse; otro es el espíritu de selec-

(1) H. Taine: Obra dicha y lugar citado.

ción que á las formas naturales aplicaron para producirlas con sello de arte; otra la plasticidad de espíritu que se traduce por esculturas y forma plástica como rasgos importantes de familia indoeuropea; otro, en fin, el entusiasmo por las obras de concepto: la pasión por la poesía y la inventiva é imaginación corpórea que convirtió en realidad poética todo lo que concebía.

Así al explicarse el origen de la pintura dirá el griego que fué fruto de un idilio de amor de un joven apasionado, que al despedirse de su novia dibujó en la pared el perfil ó sombra oscura proyectada por el rostro de la feliz enamorada; y si quiere explicar el origen del capitel corintio contará que al morir una doncella ornó su nodriza con una cesta el sepulcro de la niña, dándole por cubierta un ladrillo ó tableta de alfarero, y que con el transcurso del tiempo creció ondulante bajo esta losa, por entre la canastilla endeble, la hojarasca lozana de un acanto, antes oculto en el suelo, que le sirvió de corona. Así también al contar impresiones naturales dará vida, figuras y asuntos á los sitios pintorescos: dirá á una gruta junto al Neda, antro donde se retiró Ceres tras el rapto de Proserpina; al pantano de Lerna, el lugar y escena en que por mano de Hércules murió el león de Nemea; á la fuente de Pirene, en Corinto, el lugar donde Pegaso apagaba su sed ardiente, y llamará al río Inaco padre de la fabulosa Io. Y Boreo, Orithia, Notos, Hipnos (fig. 349), Bellerofon, el Pegaso y Eryctonio tomaron varias figuras de caballo ó de serpiente; la preponderancia de la agricultura y el comercio se convirtió en una encarnizada lucha entre Atena y Poseidón, y todo asunto moral ó de ingenio, toda forma real ó imaginaria adquirió por obra de fantasía aspecto viviente ó humano y escena cómica ó dramática.

La pasión y sentimiento tomaron aspectos distintos favorables al arte cuando el entusiasmo por lo bello rayaba en fabuloso. Fué así que los siracusanos, vencedores de los griegos, á quienes degollaban sin piedad, les desataron sus cadenas, les dieron hospitalidad y les volvieron salvos á su patria, por sólo haberles oído cantar unos versos de Eurípides; por ello los vencedores de Atenas que asistían á una representación del dramaturgo de Salamina cejaron en la idea de destruir la ciudad de Minerva con sólo haber oído decir al coro significativas palabras: «Venimos, hija de Agamenón, á esta humilde y desolada cabaña.» La sentida frase del poeta arrancó lágrimas á los vencedores, que compadecieron el infortunio de la ciudad en desgracia. Así se hizo sublime el corazón magnánimo por el influjo del arte. Y ese arte se imponía á los más íntimos sentimientos. Lleno de pueblo un día el teatro, llegó la noticia de otra derrota que ponía en riesgo y llevaba el luto á muchas familias; cubrióse la multitud la cabeza con el manto para expresar su dolor, y por respeto al genio siguió silenciosa y solemne presenciando la representación. Y así se explica el entusiasmo unánime con que se aplaudía á un vencedor, ó saludaba el pueblo entero la historia de Herodoto y las líricas poesías de Píndaro y Corina. Todas esas cualidades revelan en aquella rama ariana el mayor equilibrio de espíritu en armonía con el del cuerpo y el carácter más adecuado para las fruiciones del arte.

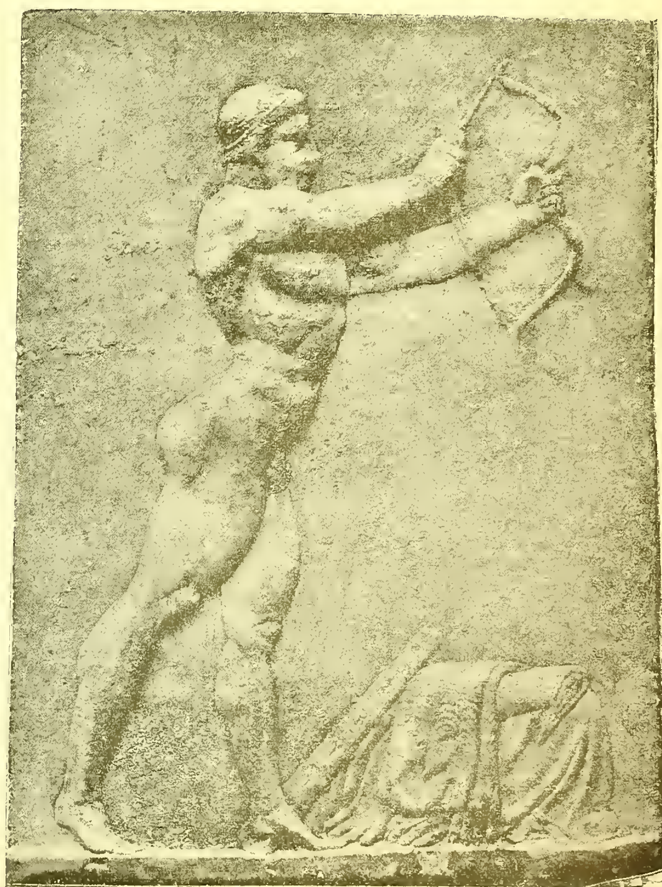


Fig. 350. – Hércules disparando un dardo, inspirado en las figuras de los gimnasios y atléticas. Colección de Carapannios

Eran las costumbres públicas la masa solidificada de los rasgos etnográficos, el resultado final de sucesivas acciones. Las bellezas naturales y de raza, la

afición á la vida pública, la pasión á la hermosura, la inclinación al desnudo, el amor á la patria y á la gloria produjeron unidos el concurso de circunstancias sociales que se tradujeron en costumbres. A la vuelta de tiempo los hechos aislados toman carácter y rasgos nacionales; los premios á la belleza se hacen una necesidad; el desnudo y el cuidado de la buena organización del cuerpo humano, una exigencia; el vigor y la fuerza, un distintivo patrio; el honor y la gloria, un derecho; el patriotismo, un deber, y el arte una idolatría común. La gimnástica se generaliza, y no hay mancebo ni doncella, no hay ciudadano griego que no le rinda tributo. Hasta las divinidades arcaicas toman apariencia atlética (fig. 350). El desnudo viene por consecuencia de tal ejercicio, y á contar de la XV Olimpiada se hace acto forzoso con Orsippe el megario corredor, y luego de uso general en la lucha y otros ejercicios atléticos (fig. 351 y 352). De Creta y de Esparta vino á Olimpia como costumbre pública, siéndolo antes en esos países como natural usanza para los trabajos de fuerza, agilidad y destreza. Desde la Olimpiada XX á la L llegó á su mayor

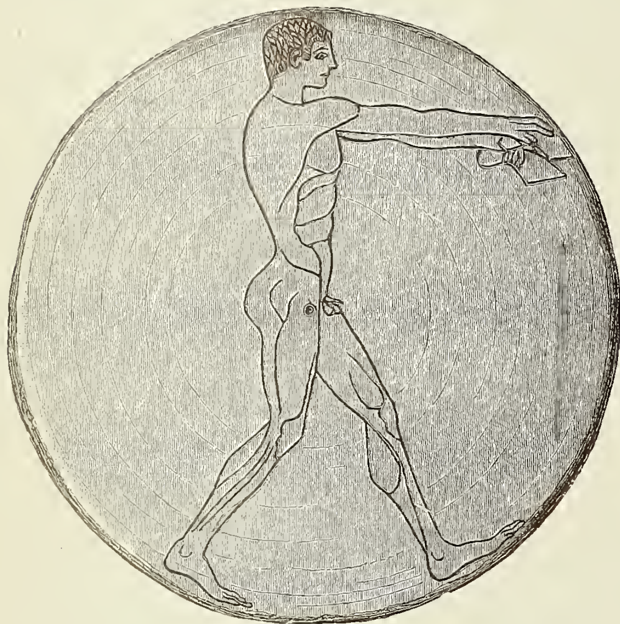


Fig. 351. – Efebo armado de halterios pronto á saltar



Fig. 352. - Efebo disparando el venablo

auge entre los lacedemonios; siendo, como en muchas ciudades, de uso común en Egina por las Olimpiadas XLV y LXXX, y de brillantes resultados en Cortona entre la L y LXXV. En todos esos ejercicios la gracia, elegancia y distinción de las actitudes y movimientos constituían cualidades y méritos; al par que la experiencia y maestría en el desarrollo del cuerpo, la armonía y belleza de formas, señalaba el peculiar saber en que se distinguían los maestros. Generalizóse también por entonces todo género de danza y rítmica, y con Sacadas, Taletos y otros, los géneros orquésticos crecieron en expresión y esplendor (Olimpiada XL á L) acompañados de la música. Tespis y varios trágicos coetáneos (Olimpiada LXI) y posteriores eran maestros de danza en que lucía con gracia y arte el cuerpo vestido y desnudo. La expresión, las actitudes, movimientos, manera y acciones y el compás rítmico, variable y adecuado, no menos expresivo, constituían los rasgos más salientes del baile figurativo, la *gimnopódica* y la *hiporquemática*.

Las danzas cívicas, religiosas, militares y dramáticas fueron otros tantos espectáculos de admiración popular y de peculiar empleo en las fiestas y ceremonias. Y en ellas era el desnudo un elemento principal requerido por la costumbre. Los jóvenes más esclarecidos, sin distinción de sexos, y los personajes de más nota, toman parte en esos bailes como en solemnísimo acto. Sófocles, hermoso adolescente, se desnudó de su traje después de la victoria de Salamina para bailar, cantando el Pean ante los trofeos de la victoria; y Alejandro Magno, el gran Alejandro, tributó en Asia Menor homenaje á los despojos de Aquiles, celebrando carreras de ilustres en que corrió desnudo con sus generales insignes. Todos los mozos griegos danzaban en grupo la pyrrica, llevando por único traje un casco, un escudo y una espa-

da (1); y ante las procesiones sagradas y las ceremonias cívicas, en los actos religiosos, en las fiestas más notables de carácter nacional, las muchachas y los jóvenes se hacían admirar del pueblo por su habilidad artística, su distinción y sus encantos. En cambio las mujeres, exentas de tales ejercicios, iban á presenciarles vistiendo sencillos trajes, airosos y holgados, blancos como la nieve, orlados de primorosas franjas y plegados con sobrio buen gusto. Hermoseaban la cabeza con artístico peinado, los pies con primorosas sandalias, y haciendo alarde del moldeado busto y brazos, daban estímulo á los artistas y modelo á la estatuaria. Hacían con ellos hermoso corro, envueltos en el doblado manto, los varoniles ancianos, y con su ligera blusa los jóvenes y adultos gallardos. El arte plástico estaba allí humanizado y vivo en animado cuadro.

Grecia, país de fiestas y ceremonias públicas, ponía constantemente en evidencia á sus hombres importantes y á los artistas y gente hábil en ejercicios corporales. El número de solemnidades religiosas y cívicas en honor de seres divinos, héroes y acontecimientos históricos tenían lugar allí por centenares, y crecían sin cesar con los sucesos públicos ó las militares empresas de que se hacía memoria y en que se daban gracias á los dioses. Más de trescientas fiestas anuas ocupaban los altares. En muchas los actos de culto y los sacrificios y ritos hacían imponente el cuadro de impresión pintoresca: quinientas reses se sacrificaban en Atènas entre nubes de humo en conmemoración de los triunfos que ocasionaron los persas. En otros esas prácticas en uso iban acompañadas de regocijos festivos, de lides y concursos. Sólo el desocupado griego pudo tomar parte en tales fiestas con su trasiego continuo y convertirlas en actos ciudadanos. Y algunas, las más imponentes, ocupaban con sus justas y regocijos á toda Grecia, á las colonias más lejanas y á los países vecinos.

Los juegos públicos de Nemea en el poblado de este nombre dedicados á Júpiter, ó en memoria de Opheltes, lucían carreras de carros con carácter funerario; los ístmicos ó de Corinto, consagrados á Neptuno, eran también de espectáculo; los píticos en honor de Apolo, que se celebraban en Delfos con más prestigio que los otros, admitían en sus justas todos los ejercicios peculiares á tales fiestas, á pie, en carros y en luchas y habilidades distintas, en concursos de canto para loar á Apolo, de flauta, poesía y letras y diferentes danzas que probaban arte y destreza. Celebrábanse todos periódicamente con más ó menos retardo para darles solemnidad: éstos cada cuatro años (primero cada nueve) y aquéllos siguiendo trienios ó con periodicidad de tres años, y en todos señalaba un símbolo la suerte de los afortunados: en Delfos eran co-

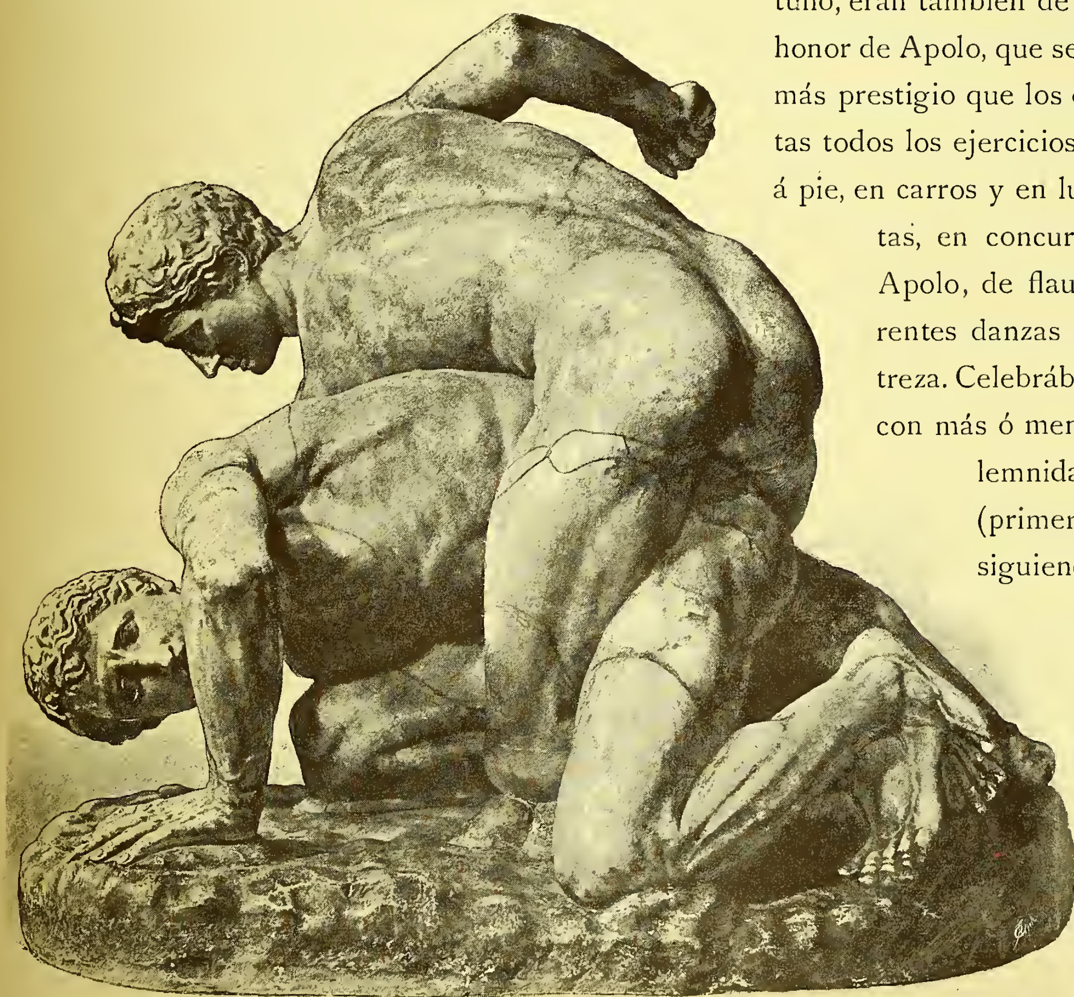


Fig. 353. – Los luchadores, grupo de Pancraciates, existente en la galería de los Uffizii (de fotografía)

(1) La pyrrica era una danza militar que bailaban desnudos los mancebos y á veces con arreos militares y coraza. (Véase el bajo relieve hallado en Atenas por Beulé entre 1852 y 1853.)

ronas de laurel, ramas, frutas y guirnaldas, y antes joyas y objetos artísticos; en el istmo de Corinto coronas de pino ó de perejil, y de esta clase, especialmente como símbolo de luto; y trenzadas de olivo eran las coronas de Nemea. La fama popular de tales juegos recuerda su prestigio y su artístico y patrio carácter, retrae el de otros muchos é imita los renombrados de Olimpia.

Aquí, como en el resto de Grecia, eran ejercicios populares los que hicieron desde antiquísimo tiempo su prestigio nacional. El salto, la carrera ágil á pie y á distancia, á veces empuñando armas; el disco redondo y pesado (1) de origen lacedemonio; la jabalina disparada con fuerza é intención; el vigoroso y diestro pugilato, en casos sangriento y mortal; la lucha cuerpo á cuerpo que recuerda el grupo de Florencia (fig. 353); las justas á caballo con una ó dos monturas, y en carros con briosos corceles ó mulas enjaezadas; ejercicios algunos antiquísimos, coetáneos de Homero otros, y cantados con pasión por Píndaro los de atrevidos carreros. La forma humana aparece majestuosa con ellos, y la vida y fuego de los desbridados cuadrúpedos en las bigas y cuadrigas polvorientas eran dignas del carro de Aquiles, del Sol ó de la Aurora (fig. 354). Las danzas rítmicas y acompasadas, bélicas, dramáticas ó sacras; los coros y cantos solemnes, solos ó acompañados de instrumentos, la flauta y la lira; la poesía lírica, dramática ú otra, la elocuencia, la filosofía y la historia fueron otros tantos ejercicios que unían el arte y las gracias, las nobles formas del ingenio y el vuelo espiritual, á las materiales cualidades de los gimnastas diestros y atletas para el prestigio de las fiestas que cada cincuenta meses presenciaba el sagrado de Olimpia en su estadio y en sus pórticos. Y la plástica con sus símbolos, sus dioses y sus efigies ó icónicas figuras, dió artístico carácter, el más artístico si cabe, á la animación patriótica.

Remóntase la fecha de los juegos olímpicos al año 884 antes de J. C., en época de Iphitus, coetáneo del legislador Licurgo y como él espartano. Otros le dicen 408 años posterior á la ruina de Troya, señalándole muchos, y hoy comúnmente, como fiesta nacional, el año 776 en que Coroebus el heteo fué vencedor en la carrera. De entonces data la era de las Olimpiadas, ciclo de cronología griega. Y hasta entonces sólo el correr á pie era el ejercicio del público estadio. Por etapas aparecen los otros que fueron dando prestigio y variedad á esa fiesta nacional. La corrida del doble estadio en la Olimpiada XIV; en la XVIII el pentathle y la lucha; el pugilato en la XXIII; la justa en carros en la XXV, y por la necesidad de innovar se establecieron en la XLI Olimpiada premios de ligereza, lucha y pugilato para niños (2). Las muchachas entraron pronto en esa competencia corporal con los premios de la carrera, en que obtuvieron más de una victoria (fig. 355). El desnudo fué ley y costumbre en tales fiestas públicas, en que se quería ver, no sólo los ardides del competidor y su resistencia corporal, sino la organización y la forma que antes en el transcurso de diez meses se habían puesto á prueba diaria en el gimnasio de Olimpia. Por causa de la desnudez y por consideración al pudor y á otras circunstancias morales, estuvieron excluídas las mujeres durante algún tiempo de presenciar esas fiestas; mas quebrantada la privación con el relajamiento del rigor á que acostumbró el entusiasmo, participaron de aquellos espectáculos á la par de los varones como de acontecimiento glorioso en que tomaba parte todo griego.



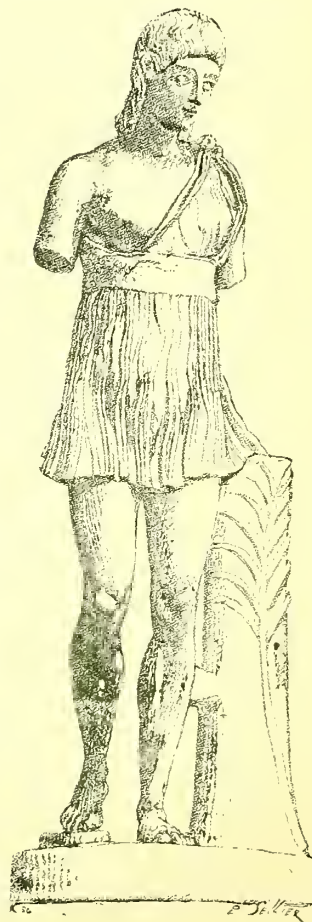
Fig. 354. – Carro de carreras en un bajo relieve de Delfos, en mármol, obra polícroma del siglo v

(1) Véanse las reproducciones de los dos discóbolos ó lanzadores de discos, que damos en estos capítulos de arte griego, obra de Mirón y Naucides.

(2) E. Beulé: *Peloponeso. Elide.*

Y todo griego contendía en él, ora como espectador, ora como actor; pues de las más lejanas comarcas, de las colonias griegas más apartadas, de Asia, Libia, Egipto, Sicilia, Francia y España, iban á presenciar los juegos que una fama imperecedera y vasta había hecho famosos en todo el mar Interior donde aportaban buques griegos, «en aquella corona de ciudades florecientes que rodeaba el Mediterráneo.» Era la mayor de las fiestas, la única fiesta nacional que conocía el país, en que se suspendía la guerra y se imponía la paz entre contendientes vecinos, se hermanaban los helenos de diferentes regiones, cesaban los odios y antagonismos, temporalmente por lo menos, y hasta se suspendían los procesos y ejecución de criminales y se concedían indultos: eran los días de armonía en que héroes como Temístocles, frenéticamente aplaudido, y filósofos como Platón, silenciosamente escuchado, iban á recoger un lauro y á hacer pública su grandeza, proclamando en su entusiasmo que eran aquellos momentos los más felices de su vida. Y después de esas justas que despoblaban la Grecia por un anhelo de familia, que llevaba á Olimpia á todo noble ser en quien había sangre griega, para admirar los triunfos de compatriotas vencedores y soberanos adalides, volvía el ciudadano á su hogar llevando la impresión de la grandeza y las glorias de la patria. Como un eco imponente y sonoro repercutía por todas partes el clamoreo nacional. Regresaban los espectadores al hogar para renovar el entusiasmo y despertar nuevos estímulos para la próxima Olimpiada, y avivar el amor patrio con sentimiento nacional; y tornaba el vencedor á la ciudad nativa llevando el laurel de la victoria. En Olimpia dejaba su estatua si era vencedor una vez, y otra icónica figura que vivo le reproducía si lograba alcanzar tres premios (fig. 356), y su ciudad nativa le consagraba otra después de recibirle en triunfo, como el vencedor heroico, montado en suntuoso carro y abriendo brecha en las cercas ó muros de la ciudad para dar solemne paso al laureado con fortuna.

Los nombres de esos atletas y otros ciudadanos quedaban registrados en Olimpia y por igual en Delfos, en los demás juegos públicos, y en el santuario y en su ciudad tenían lápidas é inscripciones. En los juegos nacionales daban el nombre á la Olimpiada, y en el bosque sagrado de Apolo y en el de Júpiter Eleo quedaba recordando una estatua que tuvo la patria un hijo eximio, señalado ó bravo. El pinar sagrado de Neptuno, campo de los juegos ístmicos, como el Altis de Zeus Olímpico, estaban atestados de recuerdos y de un pueblo en forma plástica. La admiración obligaba á más, pues la ciudad en muchas partes, cual acontecía en Atenas, les llamaba hijos preclaros, les daba sitios preferentes en todos sus actos solemnes y les mantenía del fondo público. Los que llegaban vencedores de los concursos píticos recibían en Atenas extraordinaria recompensa, y podían aspirar á señalados puestos y á cargos distinguidos, cual aquel colosal atleta, Milón el Cortonense, siempre vencedor de Olimpia, y de quien guardó el bosque sacro la estatua, que fué elegido general de numerosa tropa griega y marchaba á su frente envuelto en una piel de león y armado de gigantesca maza á semejanza de Hércules. En toda Grecia eran juzgados los justadores con éxito como seres extraordinarios, superiores á otros mortales y de dones más que humanos. Por eso el entusiasmo era grande y el honor semi-divino; con él se podía dejar de existir después de inmortalizado.


Fig. 355. – Joven de Elide, victoriosa en la carrera. Estatua en mármol del Vaticano

Cuéntase un suceso legendario de un anciano que tuvo sus dos hijos coronados á un mismo tiempo en Olimpia. Aplaudidos los atletas con apasionado júbilo por la multitud entusiasta, hicieron partícipe al padre de su extraordinario éxito suspendiéndole en sus hombros y paseándole en triunfo ante la muchedumbre apiñada. Mas ésta que juzgaba inaudita tan excesiva fortuna, y superior á un ser humano la de padre tan dichoso, prorrumpió en exclamaciones de frenético trans-

porte y gritaba al confuso anciano: «¡Muere Diágoras, muere! ¡No verás mayor fortuna: te es imposible ser dios!» Y cuentan que el feliz viejo, hondamente impresionado, agitado y convulso, murió atáxico de gozo, abrazado á sus dos hijos entre la gritería y el entusiasmo. Sea anécdota, sea verdad, dice un autor que lo recuerda copiándolo de los antiguos, prueba esto que para un heleno ver en dos hijos hercúleos puños y las piernas más ágiles de Grecia, era, entre las dichas terrenas, colmo de fortuna; y que con este juicio se prueba hasta qué extremo se admiraba el cuerpo robusto y la humana perfección (1). Pruébase también la importancia de los juegos y fiestas públicas por el valor que tenía un lauro alcanzado en Olimpia, y el sublimado sentido del patriotismo y el honor entre los clásicos helenos. Diágoras y sus dos hijos pasaron á la posteridad por la pluma de escritores que contaron sus hazañas recogiéndolas del pueblo, y por el grupo de estatuas erigidas en Olimpia que tendían la mano diestra en ademán de súplica, implorando de los dioses favor y apoyo divinos y amenazaban con la izquierda como luchadores fuertes en el *pancracio* y el pugilato.



Fig. 356. - Cabeza en bronce de un vencedor en los juegos olímpicos, en el pugilato ó el *pancracio*

Tales ejercicios públicos daban ciudadanos fornidos y robustos y soldados vigorosos, patriotas llenos de amor propio, de entusiasmo y pundonor capaz de grandes acciones; mas lo que sobre todo hacía era proporcionar enseñanzas y modelos á la escultura, que se distinguían con sus obras. La vida habitual y el traje griego acostumbraban al artista á las impresiones de la forma; mas los ejercicios públicos ofrecían con el desnudo mayores enseñanzas: exhibían por una parte bellos modelos y daban con ello noción de los rasgos de la vida, de las proporciones del cuerpo, característico dibujo y saliente modelado; y ponían á la vista por otra parte al hombre todo en acción, con movimientos naturales y actitudes artísticas, con nuevos efectos é impresiones, con expresiones pasajeras marcadas con cambios de vehementes pasiones, con sorpresas mil de la vida y juegos sin fin de luz y forma, con masas esculturales esbeltas y airosas, varoniles ó hercúleas, que imponían por sus siluetas y dibujo acentuado ó enérgica musculatura. Era la enseñanza del desnudo que mejor cuadra al artista por las impresiones que produce y los recuerdos que deja, y de que debían tomar apuntes los escultores griegos. No es la enseñanza fría del modelo desnudo, sin energía ni arte que se adquiere en los talleres, ni la noción docente de la musculatura en acción, que enseña la anatomía; no es ninguna de esas prácticas de aplicación académica, sino la atractiva lección, constante y siempre distinta, en mucho inesperada, de la naturaleza que acciona por obra del pensamiento y de actividad fisiológica.

Y en las artes orquésticas que, como decía un maestro, eran una expresiva *mímica, armónica y acompasada* (2), presentían el vulgo y los artistas de cuánto era capaz el cuerpo humano en expresión y movimiento, y en movimiento elegante, cadencioso y acorde, enseñado con buen gusto por trágicos distinguidos. Porque la danza griega y todo cuadro ó escena mímica eran *una expresión de afectos y sentimientos íntimos*, traducida por acciones, ademanes y actitudes. Así en las fiestas nupciales representaba el baile los deliquios del amor y los apasionados transportes de la pasión más ideal; y en el teatro y otras diversiones, en las ceremonias religiosas, cívicas ó militares, en los funerales y comidas era un accionar selecto, relacionado con el sitio en que la danza tenía lugar, compuesto para él, vivamente expresivo de las cualidades salientes, de la filosofía sintética de tales espectáculos, ceremonias y actos. De esto viene que en Atenas mujeres y doncellas llevando cestitas y atributos sagrados, ejecutaban danzas y marchas expre-

(1) H. Taine: Obra citada.

(2) P. Milá: Lecciones dichas.



Fig. 357. – Estatua de escuela ática arcaica, existente en el Museo de la Acrópolis de Atenas

sivas, pantomimas simbólicas, ora con modesto pudor, ora con poco tímido transporte; que en Delos muchachas coronadas de flores representaban pasajes de la leyenda de Apolo y Artemisa y de las aventuras de Latona; que en Atenas grupos de jóvenes imitaban con insinuante balanceo el de una agitada isla azotada por las olas, y en cuyos pasajes se mezclaban muchachas de Delos que simulaban con formas coreográficas las tortuosas revueltas del laberinto de Creta; y que en Esparta doncellas vestidas de ligera y corta túnica ejecutaban, con poco respeto al rubor, danzas arrebatadas en honor de Artemisa (1). Así se decía con mímico lenguaje lo que el simbolismo ó la creencia expresaba con la fábula. Y la música, no menos expresiva y adecuada á la danza, completaba con la melodía y el ritmo lo que la acción y la mímica no podían expresar. Tal conjunto de medios estéticos se ingerían en el espíritu individual ó común, dándole la sensación y sentimiento de una concepción de arte comunicativa y grata. Y la buena elección de individuos que tomaban parte en los cuadros (fig. 359), el encanto de sus formas, la viveza de su ingenio, su intención expresiva, su distinguida elevación y la gracia y perfección de su accionar, unido á lo adecuado de su actitud y típico de los detalles, daban á tales cuadros el carácter de obra plástica, y de plástica bellísima, con animadas figuras. El arte escultural aprendió en esto otros primores clásicos. Con ello se encaminó al realismo la escultura del siglo VI, y hasta al más vulgar realismo (fig. 357), y buscó luego el ideal de los hombres y los dioses, después de dominar el mecanismo y pasar con muy buen gusto, con gran adelanto técnico y perfección de la forma, por la imitación natural (fig. 358).

Así el empleo de la gimnasia, del baile y danza expresiva de que hacían gala las fiestas públicas, y la costumbre de ver siempre y en todas partes el cuerpo humano desnudo ó vestido ligeramente y con actividad y pasión, contribuyó muy mucho al desarrollo de la escultura. El sentimiento de belleza y perfección externa era tan original y estaba tan encarnado en la familia griega, que llegó á obtener mayor prestigio que toda otra idea de superioridad moral, intelectual ó afectiva referente al ser humano: es aquella añeja costumbre y práctica consciente hecha rasgo de opinión pública que llevó á ser figurantes y danzadores á varios hombres de nota antes de tenerles por sabios; que convirtió en atletas, según tradición antigua, á Crisipo y Cleanto, á Pitágoras y á Eurymene, y les hizo buscar un lauro por las calidades del cuerpo antes de ser reconocidos como señalados filósofos; que dió el privilegio á Sófocles, por su extrema hermosura, de dirigir muy joven el grupo de adolescentes desnudos y perfumados, que cantaron y bailaron al son de la lira el himno sacro, el himno de victoria, ante los trofeos de Salamina; que hacía aparecer sin velos por vez primera á Phriné en las fiestas y baños sagrados de Neptuno en Éfeso ó en Atenas, como á Venus Anadiomene; la que le hacía erigir una estatua de oro en Eleusis al lado de los dioses inmortales; la que construía imponentes cenotafios á Pythione ó Pythionice y durables recuerdos á otras bellas, verbigracia á Glycera, tratada como reina en vida, semi-divinizada después, y á quien como á los grandes héroes se erigió una estatua de bronce por la ciudad de Rosa; era aquella misma costumbre que llevaba á toda mujer favorecida á los baños sagrados, donde, cual las danza-



Fig. 358. – Cabeza de escuela ática, de fines del siglo VI. Museo de la Acrópolis

(1) Leveque: *Revue des deux mondes*, 15 de enero de 1864.

(2) F. Winkelmann: *Historia del arte*, tomo I, libro IV, capítulo I, párrafo 8.

doras en los festines y vías pobladas, salían del elemento líquido dando idea del desnudo á través de las empapadas ropas; era, en fin, tradicional creencia, la que hacía pasar á todas las doncellas de Girgento ante los ojos del pintor Zeuxis para poder elegir cinco tipos de perfección en que poder inspirarse para su Juno Lenmiense.

La admiración y el respeto á los dones naturales se extremó tanto en Grecia que llegó á sobreponerse por desvío apasionado á toda ley de moral y á toda razón de justicia. Ejemplo el de la bella Phriné, varias veces perseguida cual otras mujeres de su estado, y siempre puestas en libertad por sus condiciones naturales. De Phriné se cuenta que condenada á muerte (reza la anécdota antigua) y defendida por Hipérides, no halló gracia de los jueces la elocuencia del orador ni la razonada defensa, sino un ingenioso medio sólo tolerable en Grecia que se le ocurrió al abogado: tomar por la mano á la acusada, presentarla al Areópago, y rasgando sus vestidos, poner á descubierto el seno ante los severos ancianos, que encantados y suspensos, quedaron por ese solo hecho convecidos de que no debía privarse á Grecia de un tan perfecto cuerpo que envidiaran los dioses y que servía de modelo sin igual para las obras más notables. Y como recuerdo extremo de pasión por la belleza (mejor se diría de ceguera), puede citarse el de Hipócrates, médico público de Atenas, el sabio profundo y recto que se convirtió en criminal, según el justo entender, privando á una etaira de ser madre para conservar su hermosura y sus perfecciones naturales. La moral de los antiguos, muy distinta de la nuestra, hacía raras concesiones, tenía extrañas tolerancias, accesos incomprensibles y atrabiliarios actos que la llevaron á posponer la rectitud de juicio y la natural humanidad al goce estético de la forma y á la impresión de los sentidos.

La lista de los hombres rectos que la posteridad admira, que hoy calificamos de grandes, se dejaba seducir en su inmensa mayoría por los encantos externos que entonces se confundían en el concepto de *amor*. Desde los días de Solón, quizás sólo entre los sabios el incomparable Sócrates hizo excepción á esta costumbre: todos sentían una pasión sin límites por las cualidades del cuerpo y las facultades é ingenio en mezcla con el placer, y aun el filósofo del buen juicio visitaba á la política Aspasia para admirar y aprender, y á las mujeres menos rígidas para estudiar la vida real y el espíritu en acción. Ha de decirse, empero, que todas aquellas criaturas á quienes dotó naturaleza, daban color á la vida de las ciudades griegas: á Atenas, Corinto, Tenedos, Abidos, como á Mileto, Lesbos y otras muchas poblaciones, regiones y santuarios de la Hélade y sus colonias.

En la Cerámica, el Sciros y el foro viejo, en el foro de Pireo y los pórticos cercanos, eran el elemento viviente y activo de aliciente continuo, solaz de los hombres públicos y el aguijón de los mancebos y de la gente rica. Sin ellas toda la vida griega, en lo que toca á lo privado y á la amenidad social, hubiera sido monotonía y varonil vulgaridad: ellas fueron el condimento, la activa sal y pimienta, estímulo del paladar y de comidilla diaria; ellas las que dieron al teatro su interés femenil en las comedias de costumbres, que no tuvieran ningún móvil, ni siquiera existencia, sin la actividad constante de esas peregrinas mujeres. Sólo ellas fueron en Grecia las mujeres de la acción pública, las mujeres de sociedad, las compañeras de los hombres en las conversaciones amenas, en los festines y banquetes, en las plazas y sitios abiertos, en los lugares concurridos, y por un privilegio extraño, las casi solas griegas asistentes con persistencia á las academias y escuelas de oradores, poetas y filósofos; ellas, únicas casi siempre, las mujeres instruídas que amenizaban el trato y con quienes se podía discurrir de algo que elevara el ánimo, agitara el espíritu ó provocara el ingenio; ellas las únicas sabias, doctas, poetisas, razonadoras fecundas, ingeniosas y vivas, osadas y á la vez hermosas, mujeres artistas y filósofas, músicas y danzadoras (fig. 359), decididoras de arduas cuestiones, sublimadas como Safo, diplomáticas como Aspasia, locuaces con noble frase. con frase incisiva y picante, con gracejo singular, y cuya lengua intencionada gozaba público prestigio, inexplicable hoy por su discreteo y ocurrencias, sus toques vivos y atrevidos, por su vocabulario gráfico, distinguido y singular y sus calificativos chispeantes. ¿Por qué no poder decir que sin el

concurso de esas mujeres de privilegiado cultivo y más privilegiadas dotes faltara una nota al arte y quizás un elemento, trascendental sin segundo, para producir prodigios? Y ¿por qué no decir también que, dado el modo de ser griego, eran una necesidad y un fundamento social? ¿Cómo no añadir aún que, á pesar de sus deslices y de lo poco moral de sus costumbres íntimas y su manera de pensar, eran un aliciente y encanto, aunque encanto peligroso, poco honesto á las veces, de hombres libertinos, materialistas y epicúreos (la bella sociedad griega tenía de esto sus ribetes), un encanto semi-ideal, una *voluptuosidad del alma*, como decía Demóstenes, que hacía espiritual á Grecia y servía de escabel al arte....? ¿Cómo no disculpar á tantos privilegiados talentos, á tantos ingenios sin segundo, á un sin fin de celebridades que daban al amor sensual un sentido elevado y unían en bello himeneo amor, hermosura y arte....?

Disculpémosles en verdad por el extravío de sus espíritus, por el desvío de sus costumbres, y hagámosles justicia admirándoles por lo que tuvieron de grandes y por su amor á la belleza, que fué el buscapié del arte. Dispensemos á Harmodio, el matador de Hiparco, el libertador de Atenas, á quien inmortalizó la opinión pública y conmemoró la estatuaria; disculpémosle que amara con pasión á Lena (en nuestra lengua *la leona)*, digna del matador viril y á quien se erigió una columna; perdónese á Alcidamas, el retórico de Elea, los amores con la bella Nais; á Crates el giboso el haber amado á Hiparchia, con quien se desposó después; á Arístipe su pasión por Lais; á Pericles por Aspasia; á Sófocles por Theoria; á Praxiteles por Phriné; á Apeles por otra Lais, después de compartir con varias bellas sus expansiones de artista; al voluble Alcibíades por Timandra y luego por Nemea, á quien figuró un pintor diestro sentada en sus rodillas; á Platón el filósofo, el espiritualista sin par, por la encantadora Acamandra, á cuyos rosados otoños consagró frases delicadas y sentimentales poesías recordando que en los pliegues de su rostro anidaba aún el amor; á Aristóteles severo, su intimidad con Herpilis, de quien nació Nicómaco; á Epicuro por Leoncion, á la que también amó su discípulo Metrodoro, imitador del maestro; á Isócrates el heroico por Lagisca; á Harpale por Pythione, reina de aquel cenotafio de Atenas, digno de un Cimón ó un Pericles; á Menandro y Philemón por Glycera encumbrada como Venus, y á Demóstenes por Lais, la bella siciliana, con quien gastó en una noche todos sus emolumentos adquiridos en un año, y por quien fué competidor y émulo apasionado de Arístipe el filósofo y de Diógenes el cínico. A muchísimos oradores, filósofos y poetas hay que perdonar sus yerros ó su fascinación estética por Targelia la jónica, amiga de Aspasia de Mileto, por Aristonice ó Ananta, por Plangón, Cratina, Thaida, Bachis y Pancasta, y por la elegante y vivaz Guathena que tenía fama de preclara.



Fig. 359. – Danzadora del Museo Pío Clementino en Roma (de fotografía)

Y los soberanos que dominaron la Grecia competían con los poetas, filósofos y artistas, con los atletas y marinos y con los ricos y acaudalados su culto privado á Eros, y pagaban tributo á la hermosura con una regia liberalidad que merecería mayor censura en época moderna: Alejandro el Grande, amante de Caligena por voluntad de sus padres, llevaba consigo á una Tais, que ciñó corona en Chipre, al incendiar á Persépolis embriagado en una orgía; Hieronimo el Siracusano vivió enamorado de la etaira Peitho, con quien contrajo matrimonio; Ptolomeo Philopator cegóse por Agathocle que trastornó su reino; Demetrio el conquistador ciñendo la corona iba á visitar á La-

mia en la ciudad de Atenas, cual un simple ciudadano, sin temor de rebajar su cetro y sus preseas y haciendo ostentación en público de sus amores livianos (1). Y de aquellos hombres notables y estos soberanos libres nacieron nuevas etairas que continuaron en Grecia la tradición *cortesana*, y vástagos distinguidos como Temístocles, Timoteo, Demade, Aristophon, Bion y otros varios que sin desdoro de su origen, no tomado en cuenta entonces, fueron generales y repúblicos, filósofos, oradores y retóricos, y ocuparon señalados puestos en el gobierno nacional y en la administración de las ciudades. La idea moral de la belleza tenía esas comunes lenidades y mayores extravíos, pues Petronio y otros clásicos nos cuentan el apego apasionado de personajes ilustres, de sociedades enteras, que degradan á sus autores, sin que la moral pagana se sintiera ofendida por costumbres repugnantes importadas de Oriente.

Á esto condujo muy pronto el goce natural y el amor de la belleza, creciendo cual lunar visible en las costumbres públicas y en la moral del individuo; mas vese por otra parte, en el orden estético, que transportaban el ingenio á la región ideal de los hombres y los dioses en pro de las nobles pasiones y del ardiente patriotismo. La huella de tales deficiencias en las costumbres antiguas de la moral griega, no aprensiva en determinadas cosas, ha de buscarse en los asiáticos y por traslado del tiempo en los heroicos homérides, que materializaban el placer y hacían del amor un goce también materialista. Descendiendo mucho en ello, hacía que dijera Ulises á los personajes fóceos que no había placer mayor que el de una bien provista mesa cargada de manjares y vinos. Y el ideal de la vida en períodos griegos modernos era el gozarla tranquilo, sin combates ni luchas, sin inquietudes interiores, sin trastornar la armonía, la serenidad y la calma, y verla cubierta de flores para sorber con fruición en diferentes órdenes el bienestar humano, los arrobos del amor, los espectáculos y confortes de la bella naturaleza, las creaciones del genio, los encantos del arte y los mundanales placeres y estímulos materiales. Sólo lo bello ideal ó la poesía de lo hermoso tejió la gasa transparente recamada de bordados que colora y transfigura, en la Hélade sobre todo, la realidad común y la frágil vida humana.

Creó el griego la ciudad y la vida ciudadana: informó el patriotismo. Con el nacimiento de la ciudad fué involucrado algo más: el deseo de sostenerla, de hacerla fuerte y altiva y de embellecerla en lo posible, dándole importancia en la región á la vez que nacional. Los dones más preciados y escogidos iban á ornar su recinto y ocupar sus santuarios, y las fiestas y ceremonias tradicionales y locales, cual sucedió en Atenas, Eleusis, Delos, Corinto, Delfos, Nemea, Argos, Tanagra y Olimpia. Llevaban para su esplendor la cooperación del arte. Todos los ciudadanos estaban obligados por un acorde pacto tácito á la vida de la ciudad y á su grandeza y lustre, á su hermoseo y prestigio, y todos debían cooperar con su hacienda y su vida á aquella existencia pública, desde la del ciudadano indigente, que era de deber preclaro. Mas tales deberes ciudadanos suponían otros derechos, el de la participación de todos á la prosperidad común, á la preciada cosa pública. Como los esclavos eran las rentas, los rendimientos del pueblo, que reunía la ciudad y guardaba en sus santuarios, y cual la renta los edificios y las obras monumentales, conmemorativos y plásticos. Cada miembro de la ciudad se juzgaba copartícipe de la magnificencia de ella, y por considerarse tal trataba de acrecentarla, como aspiraba á su uso, á gozar de su impresión y de parte de su valor. Era un comunismo especial que así regía en el Estado y en la riqueza comarcana, como se entendía en el arte por otra callada concesión de los ciudadanos todos.

El arte era común como obra comunal y rendimiento del pueblo. Los ciudadanos reunidos, y por ellos sus magistrados, tenían derecho á erigir estatuas y edificios, como tenían derecho á destruir ó á quitar de los sitios en que se hallara lo que juzgaran indigno de ocupar aquel lugar: así tenían también derecho á expropiar ó embargar á cualquier ciudadano, siquiera fuese un repúblico, y á expulsarle del

(1) Entre los varios autores modernos que como O. Muller han hecho memoria de esos datos de historia íntima y de anécdotas amatorias recordadas por los antiguos, merece lugar especial Emilio Deschanel por su librito sabroso *Les courtisanes grecques.*

país por el voto del demos ó decisión del tribunal superior del Estado ó la ciudad. Así se persiguió á Temístocles, Milciades, Arístides, Trasíbulo, Cimón, Pericles, Sócrates y Fidias, como se expatriaba á un Pisistrato ó á otro tirano ilustre por la exaltación del pueblo y la mala fe sofista; y así crecían los desposeimientos cuanto más creció la sed de la masa popular por vivir del comunismo. El arca del Pritaneo, como un albergue de acogidos, era la casa común en que se podía vivir con apoyo del erario; y los santuarios de Delfos y Delos eran el arca común y la caja de ahorros de toda la nación, como fué el banco de préstamos á que acudían los ciudadanos. En Grecia una ley de pobres amparaba al hijo del país por obra del fondo común y daba apoyo á los hombres públicos, á los sabios, los artistas y los atletas, como velaba por la higiene y la salud de todo el mundo acogido á ciudadanía.

El número prodigioso de obras que las ciudades griegas erigieron del fondo público, y el que del peculio local tomaron nombre en la vía pública de poblaciones importantes, hasta en insignificantes poblados, es en verdad incalculable y representa centenares de millones de la fortuna griega y del erario público. Y no se cuentan en ellos el número fabuloso que construían los ciudadanos de su propio peculio como recuerdo nacional ó monumento de honor (fig. 360), ni las millares de obras que como votiva ofrenda atestaban los santuarios y los más modestos templos. Lo que las ciudades griegas costearon para Olimpia excede á todo cálculo como valor pecuniario, y los que la sola Atenas contenía en su recinto y en las vías inmediatas pondría á quiebra un Estado: era en una buena parte del banco traspasado de Delos. El cúmulo de artistas protegidos creció considerablemente; el de los sostenidos por la República para embellecer los poblados, y en especial la ciudad de Minerva, fué siempre en número importantísimo desde los días de Pericles, y el de los sostenidos en el Pritaneo, ellos y sus familias, ó con derecho á serlo, al apoyo de toda Grecia y por esta hospedados, debía ser tan fabuloso como el de los laureados y atletas que vivían del fondo público. Autores han llegado á decir que todo justador afortunado, todo patriota distinguido, todo soldado valeroso, todo hijo preclaro de Grecia, vivía del erario ó de la ciudad ó de las rentas nacionales (1).

Funerales de grandes hombres y entierros pomposos y en magníficos cenotafios, estatuas y columnas, eran también de costoso gasto, en que tenían su participación el arte y su remuneración los artistas; fiestas sin fin de espectáculo de dispendio constante ó periódico que ocupaban á los moradores, eran un imponente medio de gasto popular, local ó nacional con sus pompas y ceremonias y sus artísticos recuerdos. Lo que el teatro sólo importaba con sus representaciones admirables en Atenas y otros puntos parece hoy increíble: era gasto mayor que el que ocasionaba todo el ejército en los tiempos de paz. La representación de seis tragedias en Atenas (las *Bacantes*, las *Fenicias*, *Edipo*, *Antígona*, *Medea* y *Electra)* costaron más á la ciudad que juntas las guerras de los persas. Todo hacía del pueblo un consumidor magnífico y del Estado un Mecenas espléndido, á las veces derrochador, que se desangraban á sí propios y devoraban el tesoro público y los rendimientos de los ricos ó industriales acomodados.

Era un mal en verdad desde el punto de vista económico el excesivo lujo de artífices, artistas y obras públicas en determinados períodos; era sin duda una desgracia la dilapidación popular convertida en comunismo; mas á pesar de estos males, fué un inmenso

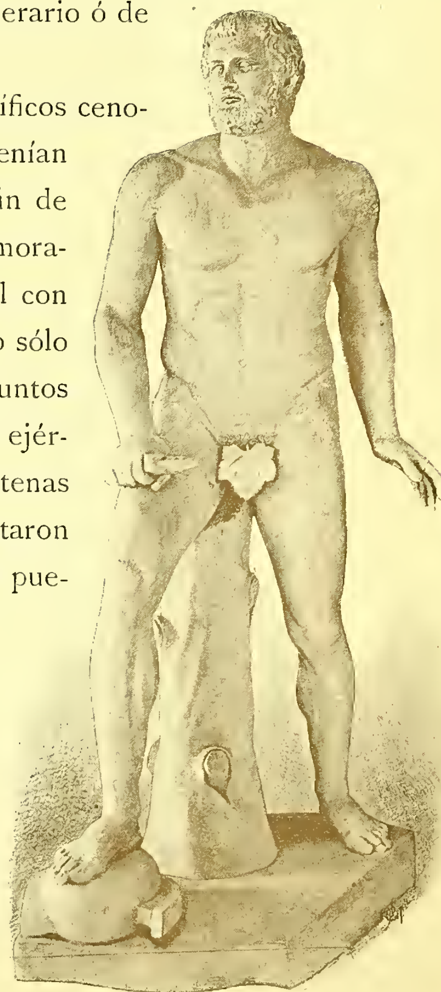


Fig. 360. - Alcibiades. Estatua icónica del Museo Pío Clementino (de una fotografía)

(1) Winkelmann: Obra dicha; A. Blanqui: *Economie politique*, tomo I, capítulo II y siguientes, y Boeck: Libro citado de *Economía política de los atenienses.*

beneficio para la producción estética y el adelanto del arte, y un estímulo constante de los pueblos por acrecerles y de los artistas por honrarse con una distinción y premio que les señalara la República y les distinguiera del vulgo.

Píndaro, honrado en la ciudad de Atenas por la oda en su honor, estimulaba al ingenio, á la producción distinguida y al sentimiento patriótico á la vez que ciudadano; Fidias, puesto á los ojos de Grecia como el director de las obras erigidas por Pericles para el esplendor de la misma Atenas, aguijoneaba á los artistas á engrandecerse con el arte y á hacerse célebres en comarcas, ciudades ó santuarios; Polignoto de Tasos, el clásico Polignoto, negándose á poner su pincel al servicio de Delfos por no privar á su patria de sus habilísimos trabajos (1), alcanzó mayor prestigio de toda la República que el que le dieran sus obras: por su patriótico acto recibió de los anfictiones gracias en nombre del Estado, y por un decreto nacional el derecho de hospitalidad (de protección y sostén) en todas las ciudades de Grecia. Pintó para Delfos un cuadro; mas no admitió la espléndida retribución con que le brindaba la ciudad santa por no menguar su patriotismo. Zeuxis, acaudalado, tenía por más gloria la de verse distinguido por príncipes y jefes de los Estados como Arquíloco, y de las poblaciones griegas cual Girgento, por la esplendidez de regalarles sus obras peregrinas, que la de acumular tesoros y vivir como un magnate; y Nicias, pintor de animales, como Bizes de Naxos, hallaron más imitadores laboriosos en las artes por las estatuas con que les conmemoró Atenas, que por el activo aliciente de su misma habilidad. La vida pródiga de las ciudades, la protección de éstas ó del Estado y las recompensas de todos dieron más empuje al arte, y en especial á la escultura, que las predisposiciones naturales y peculiar ingenio de los artistas griegos. La corriente popular que arrastraba al dispendio y á las ciudades y tesoros á los gastos exorbitantes, á veces á la dilapidación de rentas, era el encumbrador continuo de los artistas y de la plástica: tenían las grandezas y los peligros, el amenazador empuje del oleaje espumoso que hincha é impele el viento.

La prodigalidad en esta parte no puede tacharse de vulgar, y el arte debía sentirse impulsado, estimulados los artistas y entusiasmados los pueblos por realzar el prestigio de toda clase de talentos, ingenios y hombres señalados en una ú otra especialidad. Sacerdotes y sacerdotistas, vencedores y atletas y contemporáneos ó antepasados, generales y jefes ilustres, ciudadanos que se singularizaron, jóvenes y niños afortunados, hermosos varones ó mujeres, recibieron costosos honores, funerales, culto y adoración y sacrificios después de muertos, y algunos hasta vivientes, con erección de altares, sepulcros y templos en su honor y estatuas conmemorativas. A un atleta señalado de Locride, que había ganado constantemente premio en Elis, se dieron por consejo del oráculo sacrificio y honores en vida y mayores ceremonias cuando muerto, y la ciudad de Egea en Acaya construyó un pórtico ó galería á otro atleta que fué vencedor varias veces para que ejercitado en él obtuviera nuevos triunfos. Y no eran sólo los hombres sino hasta bravos cuadrúpedos los que fueron reproducidos por su agilidad en la carrera (fig. 361): así los caballos de Cimón, capitán ateniense, que alcanzaron premio en el Circo, tuvieron estatuas-retrato como monumentos públicos, y hasta un asno afortunado que descubrió con rebuznos á los griegos cierta emboscada persa fué conmemorado en Ambracia con otra estatua recuerdo, monumento nacional, y un perro fiel, cual otros esculpidos, fué reproducido en el *Pecile* por el pintor Panœno como recuerdo de haber luchado con fiereza al lado de los helenos, y perseguido al enemigo en la batalla de Maratón (fig. 362). ¡Tanta era la pasión del griego por hacer memoria pública de sucesos con buen éxito y mostrar su gratitud

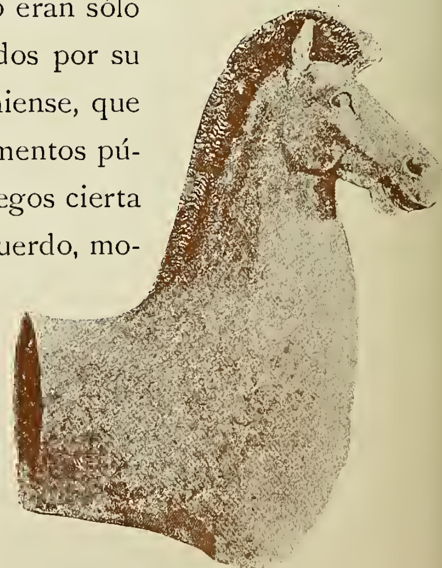


Fig. 361. – Fragmento de un caballo, existente en el Museo de la Acrópolis de Atenas

(1) Otros autores dicen que fué por no haber querido percibir remuneración de las pinturas que hizo para el Pecile de Atenas y un edificio público de Delfos. (Winkelmann, libro IV, capítulo I, párrafo 13): pudo ser por las dos cosas.

por medio de obras plásticas hasta en los hechos mas nimios que les habían favorecido! Y no se sabe qué admirar más, si su alteza de sentimientos ó su pasión por el arte.

El desprendimiento público y la esplendidez del pueblo eran un rasgo distintivo de la vida ciudadana y de la organización nacional; pues siendo todo de todos, era de interés común el dar con prodigalidad para obras y acciones gloriosas. No dolía tampoco dar, pues lo que era de todos no era cosa de nadie: era de la masa pública, de una especie de *mano muerta*, de una mano casi anónima, que no parecía obligar al peculio individual. Si era razón el favorecer á la masa popular por un deber ciudadano, y obligación nacional, ¿no asistía mayor deber en mantener de común á los hombres señalados, y hacer pública su gloria como reconocimiento patrio....? Era el juicio de los griegos.

Dado este modo de pensar y las inclinaciones de aquel pueblo, no se hace singular, aunque sea sorprendente, el número prodigioso de estatuas consagradas al estímulo que se erigían en todas partes por obra de la escultura y de sinnúmero de artistas, ni que tan selecto núcleo de ingenios distinguidos llenaran las ciudades griegas de primores de su mano. Era un laborar continuo; los unos con su habilidad, los otros con su inteligencia y los más por su entusiasmo. Tomando á Pausanias en la mano se descubre por todas partes esa latente actividad fecunda en producciones bellas: una estatua para Gorgas por la gratitud de los griegos; otra erigida por Creso á la servicial esclava que le preservó del veneno; una de Esparta á Licurgo, hecha después de su muerte; otra de Atenas á Calade por la redacción de varias leyes; aquí las de Armodio y Aristogitón, libertadores de griegos con el asesinato de Hiparco; allá la del elocuente Píndaro; á Bices de Naxos por su ingenio en encontrar el corte y aplicación de marmóreas tejas; otra, cual ya se ha dicho, á Nicias por su habilidad en pintar; número indefinido, de que aún quedan los bustos, las reproducciones ú originales, á todos los grandes hombres en letras, ciencias y artes; en poesía, música y danza, y, como un ramo culminante, en la tragedia y el drama; en las artes de la guerra y las industrias de la paz, y por todos los atractivos de naturaleza y entendimiento, de ingenio feliz y ardides ó cualidades salientes, que eran nota característica. Las estatuas de los atletas y de los hijos preclaros de las ciudades helénicas fueron en número tan crecido, que sería imposible contarlas si no se hubieran olvidado. Algunos más afortunados obtuvieron dos y tres, y tantas como pueblos distintos les habían recordado por sus diversos triunfos ó sus hechos extraordinarios. Ejemplo no común debió ser el de Homero por su universal renombre y por los retratos que de él quedan.

Los hechos y personajes ilustres las tuvieron prodigadas. Delfos tenía conmemorada una victoria alcanzada á los etruscos por haberle consagrado los habitantes de Lapiri tanto número de estatuas como fué el de los barcos tomados al enemigo; y sólo Demetrio de Falero tenía trescientas sesenta en la capital de Grecia. El viaje de Pausanias es en una extensa parte la historia de las estatuas erigidas en el país y el de la plástica griega. La ciudad de Minerva había poblado de ellas el Pritaneo, la Agora, los teatros y las calles, así como las plazas, pórticos y otros lugares públicos y recintos sagrados. Desde la puerta de la ciudad hasta llegar á la Cerámica se extendían cubiertos suntuosos, y ante ellos había la efigie ó retrato en bronce de cuantos hombres y mujeres tuvieron el mérito de ser famosos. En el Altis de Olimpia señala el mismo viajero hasta el número de quinientas estatuas sin que las contara todas, pues fueron muchos



Fig. 362. - Perro del Belvedere, existente en el Museo Pío Clementino de Roma (según fotografía)

más los vencedores y los distinguidos laureados conmemorados allí. En Rodas, según traslado de Plinio, había tres mil figuras que embellecían sitios públicos, y entre éstas cien colosos prodigiosos en tamaño y en perfección de forma. De un solo taller de Rodas salían, al decir del latino, mil quinientas obras plásticas; y no es ello de admirar, pues, sin citar otros muchos, el escultor Lisipo hizo seiscientas diez estatuas sabidas de los viajeros, de las que ninguna nos queda.

Los conquistadores antiguos que despojaron á Grecia sin detrimento de su gloria, nos dan idea del tesoro que el arte había allí acumulado. Sólo el emperador Nerón privó á Delfos de quinientas imágenes por vengarse de una respuesta poco grata al tirano que le dió la Pitonisa. Y antes la entrada en triunfo de Paulo Emilio en Roma, que duró tres días seguidos, llevó á la ciudad de los césares ciento cincuenta galeras atestadas de esculturas, vasos y objetos de arte, solamente en el primer día en que duró la pompa. La destrozada labor desenterrada hasta ha poco de aquel suelo y su campiña, asciende á más de sesenta mil piezas, estatuas, bustos y obras importantes que hacen memoria de Grecia. ¡Y no hay en tantas maravillas casi más que reproducciones de los originales famosos! ¡Una pequeñísima parte de lo que acaparó la audacia!

El valor de tal riqueza es en verdad fabuloso y deja el ánimo absorto al pensar lo que importaba al tesoro de la Grecia. Sin disminuir el valor de las joyas prodigadas pagaba Atalo, rey de Pérgamo, cien talentos en oro (quinientas cuarenta y seis mil doscientas cincuenta pesetas) (1) por un cuadro famoso de Arístides de Tebas; y una tabla de Bularco (que no debía ser liviana por el recuerdo que se hace) costó á peso de oro; Candaulo, rey de Lidia, compró por raro valor otro cuadro importante del *Combate de los magnesios*, y tenían tal estima las obras selectas de entonces, que según nota de Plinio hubo período antiguo en que no bastó la oferta de toda una ciudad y el valor de sus riquezas, la gloria de una anexión para comprar alguna producción notable de los maestros eximios. Los artistas como Zeuxis nadaban en tanta riqueza que no hallando precio en metálico á que poder venderlas, las daban como presentes de magníficos artistas, de potentados ó príncipes. ¡En tanto se las justipreciaba!

A la vista de estos datos, ¿quién no se asombra de lo que debían costar ó representar en valor los inmensísimos tesoros de arte griego siempre crecientes, aumentados durante cuatro siglos en la Grecia propia y en la parte más importante de sus colonias y sus santuarios ó donde existían escuelas de arte? ¿Y cuán absorto no queda pensando en la osadía y abnegación de aquel pueblo al calcular lo que costaron su sin fin de monumentos en mármol, cuando se sabe que sólo los Propileos de la Acrópolis de Atenas, atestada de magníficas construcciones, importaron á la ciudad y sus arcas más de dos mil talentos, ó lo que equivaldría hoy á más de cincuenta millones de pesetas de la moneda española? ¿Qué mucho que el arte creciera y se desarrollara en un pueblo tan artista cuando tenía en su apoyo tal cúmulo de riqueza de producto nacional ó de fondos comunales y la suntuosidad religiosa....?

La creación de la vida ciudadana fué una causa ocasional en que se basó el adelanto de la escultura griega; el prestigio de la ciudad fué un aguijón constante; la espléndida prodigalidad del entusiasmo popular y la magnífica protección de gobernantes y repúblicos, el escabel del adelanto; la protección de los artistas, el cebo que favorecía aquel progreso continuo y actividad sin tasa; y la producción incesante de monumentos y recuerdos, de obras conmemorativas, religiosas ú ornamentales y de recompensa pública, producidas por millares, con infatigable labor, el ejercicio activo que encumbró aquella plástica hasta alcanzar en Grecia el mayor adelanto que nos señala la historia. Un defecto nacional, lo dadivoso del pueblo, se mezcló en esta parte con perjuicio en algún modo del medro y poder del erario y de la riqueza

(1) Este cálculo está hecho con la relación de que un talento equivale á cinco mil setecientos cincuenta francos. Otros autores dicen que un talento era igual á cinco mil seiscientos francos (Beulé), y otro aún que equivalía á cinco mil cuatrocientos francos (Robinsón), ó que cuarenta y cuatro talentos valían igual á trescientos luises de oro (P. Milá). La moneda griega valía seis veces más que la de hoy.

del país; mas fué con tan noble modo y tan soberano intento, que si hubo error del pueblo prodújose por otra parte el más admirable yerro que el pasado cometió y que encumbró á sus autores: faltóse tal vez en algún tiempo á los principios previsores que enseña la ciencia económica, pero se dió á la civilización el fruto más peregrino y más pasmoso á la par, de valer y de cultura, con selectas maravillas que sin cesar aleccionan.

La creación de la ciudad fué la de su propia autonomía en política como en usos, en cultura como en arte. La vida social de éste era una vida de relación que le proporcionó caracteres; y en cambio el arte local dió nombre y vitalidad á las ciudades diversas con su actividad continua. Entre las ciudades y el arte hubo un mutuo cambio de servicios. Fué un medio de embellecimiento de todas las poblaciones y en especial de aquellas en que residían artistas y á veces se agrupaban; un medio de cultura, de adelanto y de riqueza con la producción de obras y medio de prestigio público dentro y fuera de las poblaciones. Las principales ciudades griegas eran tan admiradas por su caudal artístico como por sus costumbres y sus leyes: el arte así considerado era el signo distintivo de todo lustre, bienestar y adelanto. Mas fué en su beneficio la creación de la ciudad y su autonomía é importancia, pues era la que le dió su sello peculiar ó regional y sus caracteres históricos; quien le impelió á producir copioso caudal de obras; quien por el amor á la ciudad agrupó á sus hijos artistas para que formaran escuelas provocando el estímulo y competencia de poblaciones distintas y sobre todo vecinas, que tan beneficioso fué é hizo progresar en tan gran modo y con rapidez pasmosa la escultura de la Hélade. A ella se debe la importancia de las escuelas primeras de Naxos, Chios, Paros, Delos, Samos, Mileto y Éfeso, y de las más adelantadas de Egina, Argos, Sicione y el Peloponeso, Atenas (fig. 363) y el Ática, Rodas, Tanagra y Pérgamo, y otros varios centros jónicos, que se distinguieron por sus obras, y algunas que sólo por ellas se nombran con singulares elogios. Por ellas la historia del arte griego adquiere tal desarrollo en los contemporáneos días, que ha casi doblado su importancia y sus ejemplares artísticos. Y el estudio de esas escuelas y el de sus obras sabidas forma una admirable historia, una historia de maravillas que ocuparía volúmenes.



Fig. 363. – Escuela de Atenas. Fragmento de un grupo de los dioses espectadores de las fiestas Panateneas en el friso del Partenón. Museo Británico (de fotografía)

La bellísima concurrencia de las diversas regiones fué de resultados tan grandes que dió lugar á luchas recordadas con gloria en los centros distintos de Grecia, y las producciones que crearon, los maestros que dieron, las ideas que produjeron, las luchas que ocasionaron, las coronas y lauros que reportaron á los artistas forman hermosos episodios de la crónica del arte. Los concursos de Corinto y Delfos

á que concurrieron Polignoto y Zeuxis, y los de principales maestros, como Fidias, Policleto, Cresilas, Pradmón y Cidón, como Panœno y Timágoras de Chalcis, fueron, entre muchos otros, motivos de nobles actos y de obras señaladas, de concesiones espléndidas y bello desprendimiento de los que en ellos tomaron parte, dispuestos siempre á hacerse hidalga justicia y á concederse el premio según sus merecimientos. Grecia, exenta de ruindades en lo que hacía á bellas artes, otorgaba las coronas, no por favor, por justicia y por el voluntario voto de los mismos contendientes que se gozaban admirando las más afortunadas obras con sorprendente equidad. La autonomía de las ciudades y su interés en esos triunfos es un rasgo distintivo de la importancia de sus artes y un mérito peculiar que sólo á esa independencia se pudiera conceder.

Suprímase á la ciudad su existencia activa, su autónoma vida pública, y quedará destruído su poder y patriotismo y la vitalidad artística, la diversidad de escuela y sus caracteres distintos, su riqueza monumental, el número prodigioso de artistas y de soberanos maestros, el empuje progresivo de seis siglos de aquella historia y la vida fecunda y rápida que le llevó á su apogeo. Constituída Grecia en república ó en monarquía democrática con espíritu centralizador, que convirtiera á Atenas ó á otra ciudad principal en absorbente metrópoli y capital privilegiada, hubiera dejado de existir aquella vitalidad potente causa de su prestigio: la hegemonía tiránica, la injusta imposición, hubiera segado el plantel que tan frondoso creció, cortándolo por las raíces: no hubiera existido esa Grecia admirable por lo activa, que sólo tuvo imitación y émulos señalados en algún pueblo de la Edad media y en el renacimiento de Italia.

Señálase la libertad griega como otra de las causas del adelanto del arte y especialmente de la escultura. La libre voluntad de los hombres, se dice, la libertad regional y ciudadana que produjeron la autonomía individual y colectiva, dió al artista griego vitalidad y energía para obras originales. En este sentido general es cierto. Mas ¿era Grecia un país libre? ¿Había allí libertad? La nación en que la mayoría eran esclavos no fué nunca nación libre. En Grecia sólo una pequeña parte de individuos gozaban de independencia, eran relativamente libres si no se les oponía el voto público, la opresión de un fuerte núcleo. Todo hombre podía ser allí sacerdote, ministro ó jefe del Estado y general de mar y tierra, porque todos esos cargos salían, como otros muchos, de la masa popular por elección del mismo pueblo; cualquier ciudadano adscrito tenía voto en las asambleas que decidían los problemas y las cuestiones arduas referentes á la acción pública y á la política nacional ó de determinados centros con gobierno de ciudades; y el hombre por pobre que se hallara, por humilde que fuera, tenía opción á un nombramiento desde soldado á repúblico. Entre esos ciudadanos libres no cabía, sin embargo, la mayoría del país: ni los ilotas de Esparta y de la región lacedemonia, ni los esclavos del campo, ni los esclavos ciudadanos tenían humanos derechos. Y estos hombres subyugados no tenían, pues, la libertad de que usaban los otros hombres, ni la de la propia creencia. En cambio estaban obligados á trabajar por los demás que eran ciudadanos libres, y que en virtud de su estado les trataban con dureza, les gobernaban con crueldad, y usando de ellos cual de *una cosa* (Aristóteles), les condenaban á horrible vida, á forzados trabajos, al látigo y la tortura y al trato de ser repugnante ó de animal inmundo. Para el goce y bienestar, para la holganza ó deleite de los moradores griegos, se hizo el postergado esclavo. No existía, pues, libertad en un país europeo organizado de este modo, en que todo el bienestar se otorgaba á los menos, que eran explotadores, y el sufrimiento más bárbaro era el deber de los más, condenados por su suerte. Había allí una aristocracia ó clase privilegiada que erigió para sí propia democrática república y para los hombres del trabajo despotismo y tiranía, como para los parias de India. Y fué esa democracia con aristócratas sin título de todos estados y fortunas la que dió importancia al arte con el lustre de las ciudades, no la libertad social, que no existió nunca en Grecia.

Cada ciudadano griego tenía, pues, derecho á otro esclavo que trabajaba por él y para él, y las más de las familias empleaban en su servicio número vario de esos hombres y hasta crecidísimo número. Las me-

nos acomodadas poseían por lo mínimo uno, y hasta las completamente pobres tenían derecho á esa ayuda para poder vivir gozando de holgura y reposo y libres del manual trabajo, que era en Grecia una bajeza reservada á los no libres. En la ciudad de Atenas había trescientos sesenta mil esclavos en poblado de diez mil casas (1), y afírmase que en el Ática unos cuatrocientos mil (2) eran los hombres operarios. ¿Cuántos millones de esos seres desgraciados moraban en la península griega, en sus islas y colonias, en Italia y en Asia, haciendo el esplendor de sus ciudades, el bienestar de sus dueños y el adelanto y riqueza de los poblados y campiñas? ¡Tal vez sobre trescientos millones!

Pues esos millones de esclavos contribuían al adelanto de las poblaciones importantes y de los ciudadanos libres, convertidos por su estado en instrumento de su vida liberal, social, política y artística y de la organización de clases. Servidos por sus esclavos vivían independientes, ociosos en pleno día, ocupados bajo el pórtico, en la plaza y en la Agora, tratando asuntos del Estado, de los goces de la vida y de las fiestas y el arte. Y el arte vivía de esa independencia, de aquella libertad exclusiva de unos pocos individuos que servidos por esclavos podían consagrar sus ocios, su ingenio, sus manos y su numen á fruiciones elevadas y á ocupaciones selectas, que eran también liberales. Esa organización social permitió vagar á unos para aplaudir las obras y pedir cuadros de efecto, como fiestas ó espectáculos, y calma y tiempo á otros para emplear el tiempo en estudiar la forma humana, lo selecto del mundo real, acariciando ideas que, producidas en líneas ó en piezas de escultura, son reflejo de idealidad.

No hubo libertad en un país en que los sistemas de gobierno fueron por períodos tan rígidos que alcanzaron hasta la absoluta soberanía y el despotismo más crudo. Hubo allí monarquías como en Esparta, como la de Hierón de Siracusa; tiranos como Cipselo y los Pisistrátidas, y aunque expansivos y patrióticos aquellos tiempos, aunque de protección artística por parte de los monarcas, no fueron tiempos de libertad. Y no era entonces esta condición política la que alentaba el arte en aquellos períodos, eran otras condiciones naturales ó de espíritu de los hijos del pueblo griego y del suelo en que vivían las que impelieran al arte por las vías de adelanto: eran entonces las condiciones de clima y del medio natural, las calidades de raza y el cruzamiento de éstas, las costumbres privadas y públicas, la organización de la sociedad y del politeísmo griego con su carácter religioso y su pasión por la belleza. Con déspotas y con tiranos, con oligarquías peculiares y con tradicionales aristocracias, con falta de libertad medraron las artes en Grecia y prepararon el advenimiento de los días florecientes, de los períodos más libres ó menos sujetos á presiones en que dominó Cimón, y sobre todo Pericles, el liberal repúblico.

Carecía el pueblo griego de verdadera libertad, pues se le imponían las pasiones de retóricos sofistas y de la inconsciente masa para condenar al hombre libre, recto é independiente, y perseguir con ceguera al tranquilo ciudadano y al sabio noble y modesto. No tenía la libertad común como acto colectivo, pues se sobreponía á la ley el veto turbulento; no la tenía el ciudadano como acto individual, pues le quitaba el voto público hasta la libertad de conciencia, la libertad de pensar en el más inocente sentido y con el juicio más recto. Porque la libertad en Grecia no era la actividad independiente basada en la razón ó en una noción de derecho, supeditada á una ley fruto de observación y sancionada por la *conciencia*, sino una voluntad libre, una voluntad om-



Fig. 364. – Escuela del Peloponeso. Estatua de Hera ó Juno. Museo Vaticano (de fotografía)

(1) A. Blanqui: *Economie politique*, tomo I, capítulo II.
(2) Robinsón: *Antiquités grecques*, tomo I, libro II, capítulo IV.

nímoda si á ella nadie se oponía, ó una voluntad común de mayoría transitoria que con arbitrariedad ó con justicia imperaba de momento y se oponía como presión á minorías ó á individuos: la acción independiente del hombre que obra á su arbitrio porque no halla contrariedad, ó la de la masa pública que se imponía por la fuerza.

Había allí cierta libertad artística, que era también una independencia dentro de las reglas del arte y los conceptos del ingenio; siendo tan ilimitado este modo de ser libre, que alcanzaba á todos los órdenes en que el arte se extendía, hasta el orden religioso. No encontraba oposición ni imposición alguna, ni en el orden político, ni el creyente, ni el moral, ni en el ciudadano y civil, ni siquiera en el propio del arte, mientras no hiriera, ni aun de soslayo, la suspicacia del pueblo. Por haber hecho á los persas de tamaño mayor que á los griegos, fué acusado el pintor Micón; mas no lo fué artista alguno por rebajar á los dioses hasta los seres inferiores ó la abyección más brutal. Y el que halagaba el patriotismo ó los instintos de la plebe gozaba de inmunidades y privilegios perpetuos, privilegios exclusivos que no eran por fortuna comunes por el vuelo y elevación de casi todos los artistas. Era otro defecto griego aquel injusto menosprecio del libre albedrío humano.

En esa libertad artística se fundó en buena parte el crecimiento de la plástica, permitiendo á los ingenios concebir y producir con sentido personal é individual sentimiento. Cada escultor ó pintor hacía de sus propias cualidades aplicación acomodada á su inspiración y sus estudios, á su gusto y conceptos. En toda clase de obras dejaba sentir su personalidad y su manera de ser; y así en los dioses como en los hombres, en las representaciones históricas como en los asuntos coetáneos, trataba á los personajes y los temas según su comprensión individual y sus inclinaciones y gusto. Así los dioses de Fidias son distintos de los de Scopas, y los de Policleto (fig. 364) y Lisipo distintos de los de Praxiteles (fig. 365) con radical sentido. Mas los dioses y los héroes que unos y otros produjeron fueron los héroes y los dioses, no de leyenda nacional, sino de Micón ó Fidias, Praxiteles, Scopas ó Lisipo. Por su libertad de ingenio les dieron carácter personal é hicieron que toda Grecia adorara en sus obras la representación creyente y al autor que la produjo, y á éste aún más que á aquélla.



Fig. 365. – Estatua de escuela Atica. Copia del Fauno de Praxiteles (de fotografía)

Con tal empuje independiente crecióse el arte griego en días de su florecimiento produciéndose espontáneo, lleno de vida y frescura, de color y sentimiento, de empuje, de fantasía y de riqueza de imágenes en manos de todos los autores y en todas las piezas conocidas en que se señalaron los maestros. Mas no fué obra de libertad del país en que éstos vivían, sino de personalidad artística, de concepción original y de la individual independencia, de la consentida libertad á que nadie se oponía. La libertad griega que esto produjo fué aquella aura popular espontánea y vigorosa que sin sufrir presión alguna se apasionaba ante lo bello y rompía en entusiasmo y clamoreo general: la libertad inconsciente de la pasión humana educada con grandeza y noblemente estimulada. Era un modo de ser libre y acaso la más alta libertad, que como inherente al hombre por su espontaneidad nativa, era peculiar del griego por su vuelo natural y educación de espíritu. A ella debió en buena parte su adecuada grandeza la labor plástica de aquel pueblo. El genio, el talento, la inspiración crecieron esplendorosos, produciendo artistas entusiastas y artistas de primer orden, semillero de ingenios fecundos, insignes cual los más grandes por el sentimiento de patria, la independencia de pocos basada en la esclavitud y la autonomía

del ingenio rodeada del entusiasmo ardiente, esa aura de libertad y sol vivificador que abrió, cual flor de anchos pétalos, la hermosísima corola del arte de los helenos.

La legislación de Grecia era rígida en su favor, pues impedía toda ofensa á los títulos del artista; perseguía cualquier ultraje á las obras del ingenio que con veneración conservaba. ¡Ay del que hubiese retocado la obra de un gran artista! ¡Ay del que la hubiese restaurado, de quien hubiese introducidò alguna modificación! ¡Ay del magistrado ó autoridad que hubiera cambiado la disposición ó la apariencia externa de un edificio público! Hubiera sido lapidado. En cambio regían para los artistas leyes también inexorables y en favor del mismo arte. Los *helanodices* de Olimpia, por ejemplo, castigaban á todo artista que hubiese esculpido una estatua icónica de mayor tamaño que el atleta á quien se hubiese retratado, derribando la obra plástica; los elades aplicaban otra ley á los que en sus obras violaban los principios de belleza; los tebanos á pintores y escultores que producían menguadas obras, y los de Éfeso al arquitecto que presupusiera un trabajo y se excediese en el precio que era base de su trato: éste terminaba á sus expensas la fábrica que construía ó el trabajo que realizaba, y aquéllos pagaban por lo menos con la destrucción de su imagen ó un castigo pecuniario. Principios de equidad y justicia regían en esta parte que eran la compensación del mérito que se daba á toda producción de arte y de la admiración y el respeto que Grecia entera les tributaba.

Entre las causas permanentes y transitorias de formación y adelanto de la escultura griega hay que señalar la religión, que tuvo de permanente desde su origen y transitoria por las modificaciones que sufrió y por sus transformaciones sucesivas (1). En Homero aparecen todos los dioses organizados con sus condiciones morales y su material carácter. Antes de Homero existieron dispersos elementos que se descubren en los *misterios* y que ingresaron en la mitología griega; después otra mitología ya formada, reflejo de la del poeta, con cambios de tipos y caracteres que introdujeron los artistas y el pueblo todo, y con las importaciones de Oriente, compuso un cuadro de creencia con sucesión histórica.

Permanente y variable aquella mitología fué esencialmente artística. Su organización poética es por naturaleza plástica. Los dioses eran corpóreos y tenían las condiciones de los seres naturales, cuerpo, vida y pasiones. Eran, sin embargo, inmortales, más grandes en apariencia que los seres humanos, más vehementes en sus acciones, más radicales en sus planes, serenos é inmutables y más hermosos que los otros seres. Como hombres eran de carne y hueso desde el soberano Zeo hasta el último mensajero de los favorecidos del Olimpo; sufrían heridas corporales y vertían sangre en sus contiendas, tenían instintos carnales, y cuanto eran más potentes, eran más apasionados y temibles. Amaban á las débiles criaturas y se mezclaban con los héroes; elegían varones gallardos y mujeres hermosísimas en sus amores terrenos, y daban al mundo descendientes que tenían de sus padres en lo vehementes y hermosos, y de los otros hombres las pasiones. Así fueron los dioses de la epopeya, de las leyendas y mitología y los que esculpían y grababan los plásticos antiguos. Por obras de la fantasía descendieron todavía más de su categoría divina, pues eran susceptibles del ridículo hasta entre el coro de los inmortales, como el giboso Hephaistos; y eran hasta capaces de groseras escenas, obscenas, risibles y lúbricas, en las innumerables obras de concepto popular, ó en las que daba la comedia ó realizaba la escultura y el dibujo, y tienen hoy su lugar en los *museos secretos*. Venus, herida de un rasguño en la epopeya de Troya; Vulcano, cojo y contrahecho, provocando á risa á los inmortales; Marte, que grita en el combate con la voz de diez mil hombres; Júpiter, que agitando la encrespada cabellera como el león la melena, hacía estremecer el Olimpo, eran dioses con cuerpò de hombre, de proporciones naturales, pecaminosos y frágiles, y cuyos amores y otras pasiones no imponían á los mortales. Su trono y asiento eran el Pindo, el Parnaso, el

(1) Véase lo dicho en las págs. 293, 301 y siguientes, y las indicaciones varias de la pág. 303 hasta fin del capítulo, que se refieren á religión y arte.

Ida y el Olimpo, montes á la verdad elevados, rodeados por hielos y nieblas, por bandas de blancos celajes, pero que no excedían en impresión á la altura de los otros montes y no alcanzaban la de muchos. Todas esas condiciones hacían de los dioses griegos seres imaginarios al alcance de las artes, que les reproducían en imágenes por impresiones poéticas y tradiciones populares y que por su forma antropomórfica les tallaban en escultura. Eran reales como cuerpo, como organismo viviente, é ideales por el concepto de su grandeza terrena.

Y eran plásticas las leyendas que narraban los episodios de sus contiendas y aventuras. El contenido de esas fábulas eran amores y luchas, protecciones y actos heroicos, difíciles empresas, arduas, superiores á las humanas, pero que tenían el atractivo de cuentos inverosímiles y á las veces picarescos, llenos de encanto y poesía, en que eran los personajes hombres. En el cuadro de las leyendas que forma la mitología está el mayor atractivo que pudo apetecer la escultura para sus estatuas y relieves. Formó la tupida madeja de que durante porción de siglos tomaron sin fin de hebras los artistas en lo antiguo, y en los modernos tiempos escultores y pintores. Es un inagotable número de representaciones corpóreas que las artes del dibujo explotaron con usura para estatuas bellas y grupos, frontones con alto relieve, frisos de todos tamaños, grabados y pinturas; semillero y caudal de temas amenos y episodios que estimulan la fantasía, así con Minerva severa, como con Zeo potente y liviano, con Venus desenvuelta y con Baco y tropa lasciva. Con razón decía C. O. Muller que en el tejido mitológico, en aquel drama y comedia, halló la escultura griega su vida y la riqueza de sus asuntos. Y fué inagotable riqueza en forma animada y plástica (1).

No tuvo los inconvenientes de las religiones oriental y especialmente de la egipcia, que se expresaban por símbolos, ni de otras creencias más modernas, elevadas y espirituales, cuyo ideal trascendente tiene por asiento el espíritu. En aquellas religiones lo vago del simbolismo hizo fría la escultura, y su carácter cósmico ó de culto natural, fenomenal por entero, le quitó acción y vida; en las espirituales creencias, concentrado el espíritu, tiene sólo la forma externa como un simple recuerdo ó un medio expresivo. Y en unas y otras es la forma la cualidad secundaria: allí es lo divino, oscuro; aquí lo espiritual, divino, la cualidad principal, mientras que en la escultura griega es el medio propio de expresión lo meramente humano. Estaba, pues, la religión en acorde forma plástica, imitativa y real, con este medio expresivo de carácter popular.

Y en Grecia era el ser humano con toda su importancia y su natural constitución el que figuraba en el arte, al paso que en otras partes era un simple signo gráfico. En Grecia tenían la cabeza y cuerpo humana representación, al paso que en otros países era la cabeza de varios seres inferiores á los hombres la que tenía el predominio. Para el heleno la *testa* era el centro intelectual en que residía la grandeza del ser representado, y si en escasas figuras entraban partes extrañas en enlace con las del hombre, no fué nunca el noble busto el que se vió sustituído, sino porciones secundarias, como las piernas del *Pan*, las orejas del *Fauno*, la mitad posterior del *Centauro*, iguales miembros en los tritones, ora fuera el cabrío, ora el asno ó la cabra, ora el caballo ó el pescado, el que entrara á componer la imagen de seres híbridos. Y la razón de ello es la de que en Grecia la escultura figuró seres humanos, escenas y cualidades en que accionaba un héroe, siquiera fuese un inmortal, al paso que en Egipto y en Asia era la representación un símbolo ó una mera alegoría cuyo personaje ó idea no tuvo existencia real, sino como fenómeno ó poder de vaga y misteriosa existencia. Y así era en la Grecia antigua la escultura el propio medio adecuado y natural de representación religiosa, mientras que en todo Oriente fué elemento de convención que sólo tenía significado por relaciones de espíritu y asociaciones de ideas. Allí era la copia de un tema de condiciones reales, aunque fuera novelesco, y aquí una interpretación de actos sin forma corpórea,

(1) Asegúrase que en la *Teogonía* de Hesiodo se mencionan treinta mil divinidades y sus episodios.

ó por lo menos sin cuerpo humano y existencia natural: era la forma en Oriente un medio ó recurso empleado, por no hallar otro mejor y de mayor claridad, que se dirigiera á la razón, á la imaginación y sentimiento por mediación de los sentidos.

No faltaron, empero, símbolos á la escultura griega donde fué indispensable; mas eran éstos de un valor mínimo, pudiendo hacerse de ellos supresión sin que se echaran de menos: tales son el caduceo de Mercurio, la serpiente Erectonio ó los caballos del casco de Minerva, la culebra de Esculapio, y aun entonces eran los más un instrumento necesario de las ocupaciones del ser divino á cuyo lado se ponían: así eran el rayo de Júpiter, el tridente de Mercurio, el arco de Apolo ó de Diana y la lira del primero, las alas en el capacete de Hermes y la maza en manos de Hércules. Nunca, empero, tuvieron los símbolos aquella trascendencia de la plástica de Oriente que convirtió los instrumentos y objetos secundarios en parte principal de las obras. Ni necesitaron los dioses (sobre todo los principales, secundarios y semidioses) de cabezas y miembros de irracional para poder distinguirlos, sino que los dioses griegos tuvieron fisonomía propia, caracteres individuales y determinadas expresiones que les hicieron conocer siempre por su rostro y su cuerpo como otro cualquier individuo. En ello estriba la razón de hacerlos esculturales como á tipos divinos y prototipos humanos.

Contribuyó la belleza de esa condición divina y su perfección humana á hacerlos más esculturales, pues adquiría realce el mármol y distinción la piedra y bronce con la hermosura natural. Y el desnudo corpóreo hallaba en las materias plásticas y en su cuerpo y relieve su elemento peculiar de representación artística. Desnudos ó semidesnudos (fig. 366), cual los daba la escultura, eran los tipos requeridos por aquella afición griega apasionada del desnudo, y que le quería ver en todas partes superior y distinguido. Y las acciones heroicas que ponían á los dioses en plena naturaleza con el fascinador atractivo de la hermosura humana, con lozanía y plenitud, eran del todo plásticas, de un relieve vigoroso y para la más bella estatuaria. A ellos se unía el realce del arte que con el ingenio de los escultores aumentaba las perfecciones de los tipos religiosos y los hacía aún más esculturales.

Fué siempre la belleza una cualidad peculiar de la escultura clásica y en especial de la helénica. La naturaleza misma de este arte, el cuerpo de sus figuras, los temas que elegía, los materiales que empleaba, sus condiciones de luz, efecto y color, exigían gran distinción y aristocracia de forma (1) con superior belleza. En esa cualidad del arte se basó también la religión griega para hacerse atractiva, duradera y popular. Bellos quería sus sacerdotes, como quería sus imágenes, y por mor de la belleza divinizaba á los hombres. Era la belleza un distintivo religioso, una cualidad divina, una condición sagrada. El más hermoso adolescente era quien llevaba sobre sus hombros en la fiesta de Mercurio, en Tanagra, el cordero simbólico; el más admirado de todos los niños en los concursos de belleza era sacerdote de Júpiter hasta llegar á la pubertad; y el que nació más hermoso fué siempre en Tebas durante un año sacerdote de Apolo. Y bellos cual sus servidores y sus encargados del culto quería la religión á los dioses: por eso les hizo de escultura; y como á más perfectos que los hombres les quiso de hermosura soberana y de belleza ideal. Hubo en Grecia una religión del arte que fué religión de la belleza y el culto menos real, que fué religión del pueblo esencialmente helénica.



Fig. 366. – Estatua fragmentada de Apolo. Museo Británico (de fotografía)

(1) Las proporciones y extensión de este libro no nos permiten exponer aquí una vasta teoría y juicio estético é histórico-crítico de la escultura griega, nuevo en parte. Suplan nuestras indicaciones otros muchos libros modernos de autores ya citados.

Ella era el aliciente de una creencia superior, creencia también ideal que hacía buscar en el arte la expresión de lo divino para adorarle en lo hermoso. Con incesante afán buscó el artista plástico ese ideal creyente del pueblo, ese ideal religioso de una raza, y estudiando con constancia durante porción de siglos las perfecciones del cuerpo, llegó por el dominio de éstas, de sus armonías, sus ritmos y la selección de la forma, hasta á dar los prototipos de lo que exigían la pasión clásica de un pueblo sediento de belleza y siempre embriagado por ella.



Fig. 367. – Cabeza colosal de Medusa del Museo Vaticano (según una fotografía)

No entró nunca la fealdad como elemento estético en las representaciones plásticas, ni en ninguna de sus formas. Los seres que de la fealdad participaban por condiciones de origen ó por concepto mitológico, eran embellecidos para acomodarse al gusto de las concepciones artísticas y del sentimiento nacional. Las feas Gorgonas, Erinnias ó Furias aparecían hermosas en la cabeza de Medusa, que allá sobre el siglo VI era intencionalmente fea y de una fealdad ridícula, exagerada y deforme; y tomaban sello ideal, como en la colosal cabeza (fig. 367), y belleza superior como en la Medusa Rodanine, ú otros ejemplares de esos rostros de representación selecta; las Parcas, viejas y ajadas, cual modernamente se pintan, eran jóvenes y hermosas en diferentes partes, y de hermosura superior en los frontones del Partenón; las figuras de Hecate, de la *Muerte* y del *Infierno*, no eran fantasmas temibles, sino seres admirables rodeados de las galas del ingenio, como el sepulcro de flores; y ni el deforme Hephaistos, ni los engendros dañinos, las figuras fantásticas ó las simbólicas del odio y las malas pasiones terrenas descendieron nunca en los buenos tiempos (á no ser en cuadros cómicos), en época adelantada, sobre todo en la escultura, de la habitual belleza, que era entonces peculiar á toda representación artística. El arte buscaba el goce estético, el delicado y noble, el distinguido atractivo sentimiento, y hubiera sido harto chocante é irregular desconcierto el mezclar un tipo feo á los personajes serenos, arrogantes y hermosos de la mitología clásica.

Fué por ese selecto medio y estudio pertinaz como logró dar al arte tantos tipos de hermosura y de perfección corpórea que aceptó la religión. Con Júpiter la grandeza soberana que casi llega á lo sublime; con Palas la hermosura severa y la varonil hermosura; con Diana la belleza púdica; con Juno la belleza altiva; con Apolo y Mercurio los encantos del mancebo y del púber agraciado; con Baco la insinuante belleza y de intención sensual; con Venus la belleza voluptuosa; con Hebe la ingenuidad bella, y con el coro de las Musas la hermosura expresiva. Cada uno de los otros dioses tuvo su ideal estético insinuante y característico, desde el forzudo Hércules (fig. 368) hasta Eros, el púber bellísimo, sensible y delicado (fig. 369). Por escala ascendente, como dijo más de un autor, estableció el artista griego, apoyado en la creencia y en la tradición mitológica, que se convertía en un culto, grados y categorías de lo hermoso ó lo bello. Telephes era el prototipo estético del niño; Ganimedes del adolescente; Meleagro el del bello mancebo; Jasson el tipo ideal del héroe; Cástor y Pólux del semidiós; Apolo tipo del dios; ó por grados descendentes fueron

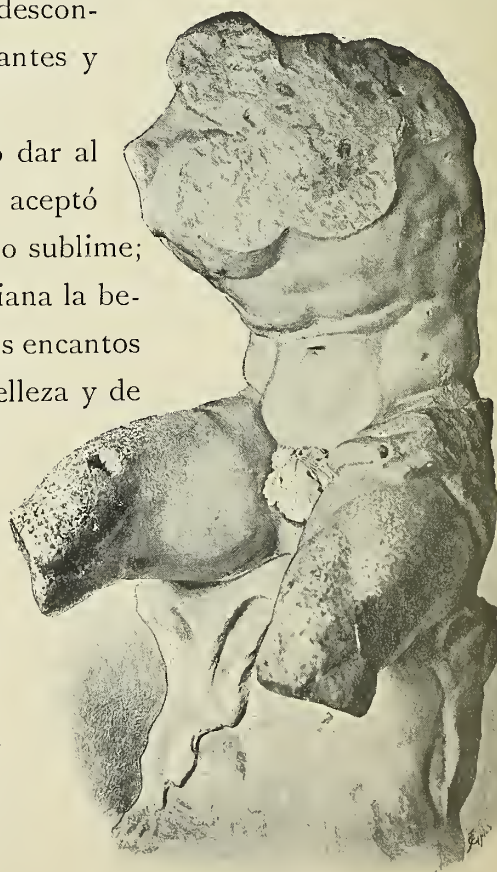


Fig. 368. – Torso del Belvedere en mármol, parte de una estatua de Hércules de Apolonio, hijo de Mistón de Atenas (de fotografía)

variando su belleza Venus, las Gracias, las Musas, Náyades, Ninfas y Psiquis, tipo agraciado de la mujer linda, que tiene por contraste en Venus el bello sublimado de la olímpica hermosura entre las encantadoras diosas. Y diz que por esa labor de fantasía y con ese hilo de Ariana en las manos, guióse el artista griego, sin perder su derrotero, de la belleza del hombre á la ideal belleza de que gozaron los dioses, y que dando un paso más allá de lo visible en pos del ideal, creó el tipo de la Hermafrodita (próximo al de Ganimedes), mezclando con ingenio fino la hermosura del varón á los encantos que fascinan de la mujer más hermosa (1).

Todas esas figuras y asuntos mitológicos tienen por base de imitación la forma del cuerpo humano, y por aplicación principal la escultura y las otras artes del dibujo. Como ellas, sufrieron modificaciones y obtuvieron constantes adelantos á compás de lo que alcanzaban la técnica del escultor y el dibujo y la pintura con sus leyes de proporción. Fué una mitología progresiva y esencialmente estética que acomodaba sus temas, personajes y tipos al modo de ser artístico de los ingenios de su época. Estos variaban á su vez según aficiones de escuela, asuntos de preferencia, inclinaciones y gusto coetáneos, ideas morales corrientes y otros conceptos en boga, y por lo tanto los dioses eran de sello variable según circunstancias transitorias. De aquí vienen las variaciones que en la iconografía antigua se descubren en todas épocas, y la tendencia histórica de ajustar los prototipos á modos de ser del arte de tiempos y regiones diversas.

Era una libertad concedida á los artistas por aquellas religiones que daban mayor prestigio al arte y más culto á la belleza que á la tradición iconográfica, que marchó constantemente á merced del adelanto. El sacerdocio griego no tenía interés ninguno en mantener el *hieratismo* en las obras de la plástica, y permitió siempre al artista y al industrial artífice independencia completa en la producción de imágenes. No era un sacerdocio rígido, tirante y tradicionalista, apegado al pasado, como en pueblos de Oriente, sino un sacerdocio libre y afecto al placer estético, como el pueblo en que vivía; un mero representante y practicador del culto y de las ceremonias y ritos que conservaban los helenos, y que tenía tanto interés en patrocinar grandes fiestas y ceremonias populares, como en propagar la belleza y las producciones de arte. Su mira en este punto era ornar y dar prestigio á los santuarios y sus anexos. No formó nunca colegios de propaganda religiosa, ni trabajó por la moral, ni se inmiscuyó nunca en cosa que no creyó de su cometido; formó simples agrupaciones encargadas de velar por sus templos y sus cultos, y de efectuar ceremonias y actos más trascendentales, como iniciaciones y *misterios*. Independiente, pues, de toda obra social, de toda lucha política y sólo afecta á mantener lo que era de su incumbencia, dió protección constante al arte y estímulos á los artistas para obtener obras maestras que interesaran al pueblo y movieran el patriotismo á favorecer sus templos con admiración y dádivas. Y de manera consciente ó por inconsciente modo, propendió marcadamente al adelanto de las artes del país ó de la región en que gozaban de protección popular. Las obras eran más bellas cuanto más se las preciaba y adquirían prestigio público, y en los santuarios y templos (que el pueblo no visitaba más que en casos excepcionales ó en momentos solemnes, que no acogían á los griegos como fieles á la plegaria) tenían tales obras inmensa fama y nacional renombre, á veces universal. Hacían allí á los artistas, por sus pinturas y esculturas ó

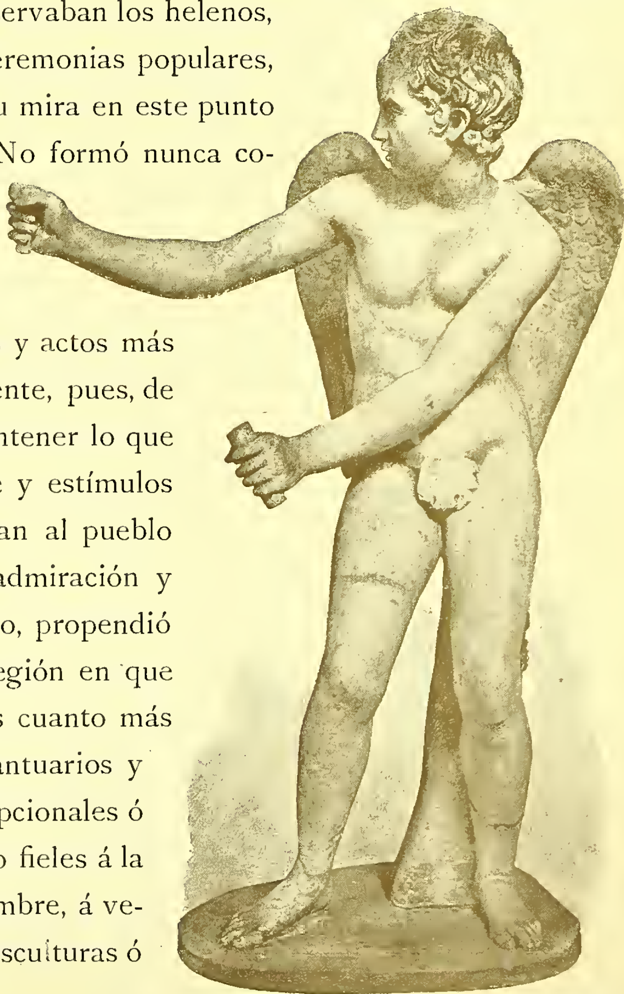


Fig. 369. – Eros de Praxiteles ó imitación del Amor de este escultor griego (de fotografía)

(1) Alejandro Dumas y Emilio Deschanel, entre varios escritores de arte, han expuesto admirablemente estas impresiones.

por otras obras de arte que tuvieron fama histórica, un santuario distinguido de su nombre y su valer.

Aquella libertad completa con que se honraba al genio y se favorecía al talento dentro y fuera de los santuarios por las obras religiosas, y este privilegio público á que propendía el sacerdocio cuando no le estimulaba, contribuyeron en gran manera á rodear al artista de inmunidad constante para poder inspirarse y de aureola de gloria al producir obras de nota, y coadyuvó doblemente al crecimiento del arte. Libre el talento ó genio de toda traba dogmática, de toda imposición ritual, de sujeción ninguna, producía á su arbitrio con natural inspiración: independiente el ingenio, corría suelto á su sabor y se gozaba ante las obras ó las ideas é imágenes de sus gratas concepciones, como ante un asunto ó cuadro de pura fantasía en que sólo priva el tema con soltura ideal y estimula en cambio todo á la producción espontánea, á la actividad latente, á la ardiente inspiración, á la elevación de conceptos, á la selección de formas, á la grandeza artística, á aquella libertad omnímoda que se basaba en el principio de la libertad del arte y del respeto al talento. Era el antiguo dictado de *el arte por el arte*, ó de producir las obras por sólo alcanzar la belleza y llegar al ideal, al más encumbrado ideal que hizo la fama del genio.

¿Y qué buscó ese ideal? Realizar la perfección en el orden estético de la imagen figurada; en el concepto y su interés; en la forma y sus encantos; en la expresión y su belleza; en la línea y sus primores; en la proporción y su armonía, su delicado y sutil ritmo; en el modelado y sus juegos múltiples; en sus toques y caprichos infinitos; en el efecto y su impresión; en el color y su magia; en el claro-oscuro y sus sorpresas; en la perspicua elección de luz, de espacio, de objetos circundantes, de aire, de fondo, de interés, de simplicidad de forma, de ática sobriedad..... con que despertar una fina y amorosa sensación, evocar un sentimiento, amontonar bellas ideas en sucesión armónica, excitar nobles pasiones, íntimas, selectas y artísticas; emocionar suavemente, tal vez producir gratos deseos, placenteros y exquisitos en que se mezclan los sentidos; ser buscapié de gratos estímulos que tienen los ojos por vehículo, y hacer vibrar las cuerdas íntimas sin producir disonancias, ni sonidos desacordes; sin impresiones vehementes que agiten y conmuevan el espíritu turbando su serenidad; esbozar, en fin, en la memoria y fantasía el trasunto vagaroso del modelo que se admira, mezclado de aquel placer intenso, desinteresado, sereno como el objeto mismo, que transfigura su imagen, y que como inmediato resultado deja á la postre, cual ensueño deleitoso, un dulce bienestar y suave goce, purísimo é indefinido..... Este fué el ideal á que en sus tiempos de esplendor aspiró el escultor griego, tomando el mármol, el bronce ó el oro y el marfil como materia selecta en que reproducir la forma humana; al ser más hermoso creado, mejorado y embellecido. Y nada más terso que la plástica, esa valiente convención y ese ideal corpóreo, ni más bello que la creencia, esotro ideal del alma, pudo llevar al arte griego al noble ideal del arte (fig. 370).

Al lado de los móviles fundamentales de desarrollo y adelanto de la escultura y arte griegos deben señalarse como influencias históricas más ó menos secundarias, más ó menos trascendentales, las de la cultura y civilización; la de los hombres de nota que se califican de grandes, las de la riqueza y comercio, de los acontecimientos importantes y las influencias extranjeras.

La cultura contribuyó al adelanto mientras se desarrollaba la propia civilización y á

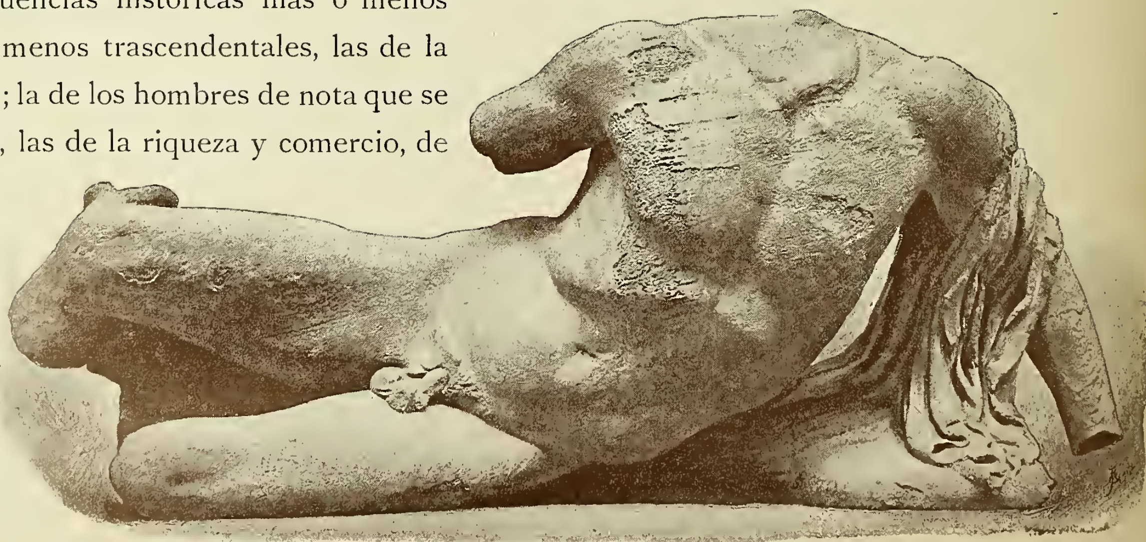


Fig. 370. – El Iliso ó el Céfiso, estatua fragmentada del frontón occidental del Partenón. Museo Británico (de fotografía)

compás que el arte crecía, siendo de observar que una y otro, civilización y arte, se prestaron mutuo apoyo, alternativo empuje, pues la cultura acrecía el arte y el arte hacía cultura. Y cuando ésta hubo medrado hasta hacerse admirar del mundo antiguo, dió, como primogénita, empuje y color al arte, que fué hijo segundón de la civilización helénica. Entonces arte y cultura formaron un cuerpo común, como dos ramas de un tronco, ó dos hijuelos de un mismo padre, la raza ó elemento etnográfico. Fué siempre allí la cultura el estímulo progresivo, que es el progreso mismo, por el simple hecho de admirar sin tregua las obras plásticas que tenían fama de notables. Sello que veía crecer asiduamente el arte, y con él la nación griega, y que por las producciones que admiraba no podía menos de estimular á los artistas á que siguieran adelantando por amor al suelo patrio y pasión por la belleza. Nunca un pueblo sin gran cultura hubiera logrado crear tal cúmulo de maravillas, que sólo se explica por un estado de civilización suprema. Las condiciones de aquella plástica, sus finezas y encantos, sus selectas obras maestras, sus prodigios peregrinos son obra del gran adelanto y de un pueblo de primer orden. En la superficie de sus mármoles, en la epidermis de sus estatuas, brilla en forma ideal, simpática y luminosa el estado de progreso de una civilización que fascina: es la nota transparente que como un chispeante cristal hace buscar á su través aquellas sociedades griegas con su ideal de cultura.

En tal medio social vinieron á luz unos tras otros, por centenares á veces, sinnúmero de hombres notables, sabios, patriotas y grandes; de inteligencia augusta, de fantasía potente, de elocuencia encantadora y de arrollador raciocinio; historiadores, poetas, filósofos, oradores, retóricos, artistas de primer orden, de orden que no tiene segundo, que impelían al progreso, aplaudían cada adelanto, guiaban la voz del pueblo, la admiración y el entusiasmo, ecos del patriotismo, y estimulaban á los artistas á crear siempre mejor. Entre esa corte de eminencias en toda clase y forma, que crecían y laboraban sin aparato ni envidias, cuyo número extraordinario haría la gloria de cien naciones, y de los cuales uno solo, como Homero, Píndaro ó Fidias, Platón ó Aristóteles, bastaría á dar orgullo á un pueblo; al lado de esos hombres sin par, genios de una civilización y síntesis de su importancia, había una constante eflorescencia de envidiables mecenas, príncipes soberanos, arcontes repúblicos, que cooperaban con empeño con su esplendidez artística y sus magníficas protecciones á dar crecimiento al arte en todos los períodos y en cuantas formas pudo crecer. A ellos se debió por entero la riqueza de las obras en épocas aún heroicas; á ellos en buena parte el primer desarrollo de la plástica y de la decoración artística con las industrias preciosas; á ellos el vuelo que alcanzaron á la formación del arte y la rapidez con que marcharon en todas las regiones griegas. Cada uno de esos reyes, dictadores ó tiranos, gobernantes ó repúblicos merece recuerdo de ilustre, y algunos le tienen en la historia dando su nombre á su siglo. La única gloria de otros varios es la de su envidiable patronato, y su corona más magnífica formáronla perennemente las piedras de sus monumentos.

Llevaba y traía el comercio productos griegos y extranjeros con que aumentar el prestigio de la nación helénica. Primero importaba los de artes é industrias á la península y sus islas; después exportaba obras de escultura y cerámica y preciosidades griegas á los países vecinos ó las colonias y tierras bárbaras, y por uno y otro modo contribuía á establecer la imitación al principio y luego la originalidad de la producción indígena. Y la riqueza que proporcionaba el cambio de producción ó las piezas de más valor, contribuía á acrecentar la fortuna artística interior con la adquisición de obras y la abundancia de encargos, haciendo valiosa la oferta y preciada la demanda, y dando á los artistas medios y á la nación recursos con que embellecer sus ciudades. Sin el comercio griego y la riqueza que aportaba habrían faltado elementos para el dispendio na-

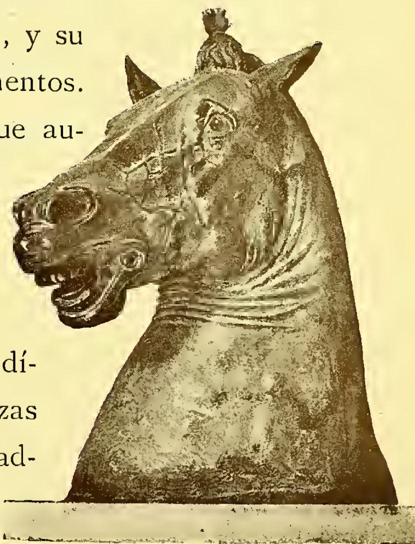


Fig. 371. – Cabeza de caballo de una cuadriga, atribuída al escultor Pitheo, hecha para Asia Menor (según fotografía)

cional, y el nombre y la fama de los artistas y sus obras no hubiesen cruzado á través de mares por el Asia, Egipto é Italia, de donde llegaban encargos y ofertas importantes para obras renombradas que hacían la fortuna pingüe de más de una gran ciudad (fig. 371). Faltaron aquellos grandes rendimientos que aportaron desde antiguo los soberanos persas y reyes de Asia Menor, como Creso y Candaulo, como Ciro y Mausoleo. Al comercio y la riqueza se debe el trabajo incesante de los talleres griegos del continente é islas, que exportaban por millares vasos, esculturas y cuadros.

Y los acontecimientos históricos fueron por períodos diversos principalmente fluctuaciones y luchas del espíritu público, contiendas y triunfos de pueblos, anexiones y predominio de colonias, advenimientos y expulsiones de tiranos ó repúblicos al gobierno de regiones y ciudades, y las empeñadas guerras con el Oriente, que excitando más ó menos el espíritu patriótico é hiriendo á veces la fibra nacional, producían en el arte adelantos, ó movimiento con la producción de nuevas obras y la construcción de bellas fábricas. Las guerras interiores que desangraban el país ocasionaban á la postre un trasiego constructor que producía recuerdo y rehacía lo destruído; el advenimiento de tiranos fué acompañado comúnmente de acrecentamiento artístico en los centros en que regían, como Atenas, Corinto, Sicilia; la desaparición de uno de ellos era otro acto patriótico seguido de regocijo y de emulación artística; la anexión de territorio aumentaba esa activa acción, por lo menos en la ciudad que ejercía la hegemonía, cuando no era elemento de desarrollo ó creación de un centro artístico por la adquisición de una escuela de localidad anexionada y por la tendencia de los ingenios á buscar centro en las ciudades que eran más poderosas y poseían más recursos, y la formación de ligas y de federaciones diversas producía un cambio activo de influencias regionales entre poblaciones varias con cruzamiento de escuelas y excursiones de maestros. En la época de conquistas de Alejandro y sus sucesores el movimiento fué grandioso y de profunda conmoción, que exportó el arte griego y los artistas de más nota, tras las victorias alcanzadas, á los países conquistados. Asia Menor, Fenicia, Palestina, Persia y Asiria, Egipto y hasta la India, sintieron el movimiento de aquella extensión del arte griego, que, como un río en crecida, inundó todo el Oriente.

La guerra con los *bárbaros* asiáticos durante casi veinte años consecutivos entre Milciades y Cimón, que destruyó los edificios de hermoso recuerdo, arrasó los de la monumental Atenas y despojó á la Hélade de varios antiguos santuarios y sus millares de estatuas, produjo tal empuje patriótico, tal entusiasmo popular, que cubrió en pocos años sus ciudades importantes, sus santuarios renombrados y la ciudad de Minerva de admirables obras de todas clases, algunas soberbias, sin par. El apasionamiento nacional fué unánime y acorde en toda la familia griega, y el sublime despertar del sentimiento de raza, que produce las epopeyas, como procrea monumentos é impele con vehemencia al adelanto brioso á los pueblos de gran fibra. Por esa lucha crecióse Grecia de prodigioso modo é impuso al mundo antiguo respeto y admiración. A la par con su sin fin de obras maestras y sus viriles escuelas dió el paso más trascendental en la carrera del arte, que fué paso definitivo con que alcanzó la meta del adelanto nacional.

Fué esta una influencia extranjera que dejó perenne huella en la vida de la nación y que repercutiendo después durante más de dos siglos producía aún resultados como consecuencia legítima. Fué la mayor influencia extranjera material y moral que contribuyó al adelanto de la escultura griega, como de las otras artes. Antes tres veces en la historia se obtuvieron resultados por la imitación artística de las obras de vecinos ó de pueblos adelantados. En tiempo de los heroicos pelasgos hubo la influencia primera de suntuosos resultados; en la época de Homero la de los los reputados fenicios, y sin duda de egipcios y asirios, que el poeta no menciona, y luego entre los siglos IX y VI hubo la imitación de escultores y otros artífices, que remedaban á los del país del Nilo, á los asiáticos varios, y en especial á los fenicios y pueblos mesopotámicos, cual se descubre por los restos modernamente descubiertos y por tradiciones de arte conservadas por escritores. Siempre hubo las enseñanzas de los excursionistas viajeros que transmitían á Grecia las impresiones de sus viajes, en libros de historia, como Herodoto ó Xenofonte; de geo-

grafía, como Ctesias, Pytheas ó Nearco; de simple descripción periegética, como el sincero Pausanias; de legisladores, como Solón ó Pericles, y de filósofos cual el admirable Platón. Siempre fué el deseo de saber y de mejorar la cultura griega lo que influyó en sus artes para darles adelanto con el estudio de los otros pueblos; mas nunca el estudio de extranjeros tuvo influjo de más alcance que la contienda meda recordada perennemente en Grecia y donde hubo sangre griega. Otra influencia poderosa fué sin duda la de Alejandro y de sus sucesores militares por el extranjerismo que produjo en la civilizada Hélade; mas este largo acontecimiento que tendía á velar de orientalismo la historia clásica europea, fué una influencia fatal por lo que de oriental injertó en la vida, en las costumbres, en la religión y en el arte de los pueblos influídos.

La naturaleza y la raza, las costumbres y fiestas públicas, la organización social y política, la religión y creencia en lo que se rozaron con el arte, fueron las causas eficaces de la marcha progresiva, del adelanto rápido y de la superior preponderancia de la plástica helénica en el espacio de cuatro siglos; y la cultura y los hombres de nota, el comercio y la riqueza, los acontecimientos históricos y las influencias extranjeras, otros tantos elementos de acción ó vehículos de marcha para su formación y crecimiento. Nació el arte nacional y la plástica por una inclinación ó sentimiento de familia y por los estímulos imitativos de la forma viviente y real y de lo objetivo corpóreo, teniendo por maestros extranjeros y por cuadro de inspiración una naturaleza rica en elementos naturales y en impresiones estéticas; creció con la pasión por la belleza y la perfección corpórea, sirviéndole de favorables medios el amor á la ciudad y el sentimiento regional, y de predisposición constante una vida liberal independiente y ociosa de ciudadanos patriotas que no ocupaban sus manos en mecánicas industrias, que apellidaban *vil tarea* de ignorantes esclavos; hízose esclarecida por aquella aura de libertad, de personalidad individual y de autonomía ciudadana, y se convirtió en sublimada en pos del bello ideal que le proporcionaron los mitos, patrocinó el sacerdocio y estimuló la religión. Un concurso de medios externos dieron las épicas luchas y las fluctuaciones sociales: los cambios de forma política, las evoluciones históricas le dieron empuje y vigor, anhelo de producir, comezón de crear, contando siempre y en todas partes con la vida comercial y el crecimiento de la riqueza, que fué su material elemento. Por tales medios, perennes ó sucesivos, marchó el arte plástico en el transcurso de dos siglos, y en especial la escultura griega, con vigor y rapidez, con seguridad admirable, de la imitación extranjera entre indecisa y vergonzante y la forma convencional, á los conatos de grecismo, del plagio á la realidad, de la realidad incipiente al naturalismo real, que á veces fué entero realismo; y apoyado en el natural viviente con aspiración superior, harto de imitación, de magistral dominio técnico, afrontó la belleza en sus elevadas esferas, en su concepción más intensa y sus formas más perfectas, la propagó con la materia y la perpetuó con sus dioses.

CUADRO HISTÓRICO DE LA ESCULTURA GRIEGA. – PRIMER PERÍODO

(Del siglo VII hasta fines del siglo VI)

Rompió el arte griego con sus indecisiones á comienzos del siglo VII, cuando las contiendas de familia se habían apaciguado y el espíritu regional tomó estabilidad y se sintetizó por los pueblos que tenían sello individual y caracteres históricos de región ó de más material poder. Menguaban á la par las imitaciones inexpertas y constantes á que se había acostumbrado la producción industrial con intención artística, y aparecían acá y allá, como chispazos sueltos, rasgos de nacionalidad y de pueblos sedentarios, que tendían á caracterizarse. El Oriente y Egipto, que enviaron á Grecia sus obras por medio de los fenicios ó de otros navegantes, eran aún imitados en diferentes trabajos, así de industria decorada como

de artes en comienzo; pero desde los más antiguos restos que aún quedan del siglo VII y VIII, al parecer, se observan tendencias completamente distintas de las que presenta el arte asiático y la producción egipcia. De estos países iban á Grecia vasos, amuletos, objetos industriales, útiles, joyería y armas, en que los griegos se inspiraron; mas no fueron grandes estatuas ni obra plástica de escultura, que sólo se producía en las naciones antedichas (Asiria, Egipto, Fenicia, Siria) con aplicación local y que no se exportaba á Grecia por no salir de su país. Es posible que algunas estatuitas extranjeras ingresaran en la Hélade y especialmente en sus islas; que varios artífices y artistas primitivos visitaran países de allende el mar; que algunos se establecieran en Asia y Egipto, con príncipes cual Creso y otros, ó en colonias como Naucratis (Egipto), y que desde su residencia nueva volvieran ó enviaran á la Hélade el fruto de sus estudios y perspicaces observaciones; pero en uno y otro caso, á contar del siglo VII, no hicieron más que imitar, emular con poco arte los adelantos de fuera (fig. 372), é inspirarse de la impresión y hacer aplicación de prácticas á la industria y arte griegos. La copia fiel de las obras no se halla en parte alguna, la reproducción de tipos no queda en los restos antiguos. Y se explica fácilmente, sabiendo que por una parte no sentía el pueblo helénico necesidad ninguna que le obligara á copiar la imaginería oriental; que no tenía idea ninguna entre las ideas prácticas, ni costumbres, ni creencias que le hicieran necesaria la reproducción de lo extraño, y no estaba por otra parte en condiciones de adelanto para copiar al extranjero. Es por demás natural que siendo el griego de raza distinta, de usos y costumbres diferentes, de creencias bien diversas de las de los semitas, turanios ó cuchitas, de todos los pueblos antiguos, fueran diferentes sus obras (sus industrias y sus artes), que aplicaban á usos locales y como á simulacros de culto.

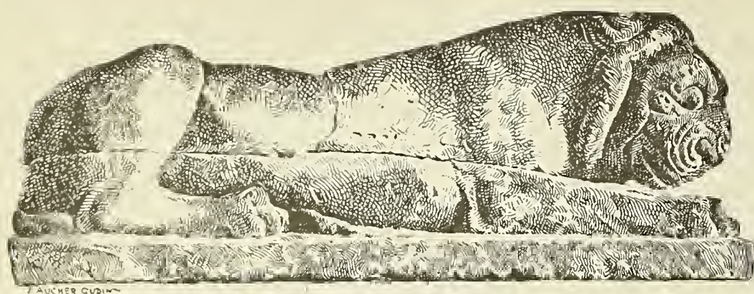


Fig. 372. – León de piedra calcárea: hállase en el palacio real de Corfú. Influjo oriental



Fig. 373. – Parte de un relieve de la sepultura licia de Xantos, dicha de las Harpías. Museo Británico (de fotografía)

De los vasos y otros objetos tomó elementos varios de impresión general, y de la técnica industrial adquirió otras influencias por los pueblos extranjeros que estaban más adelantados.

De Oriente vinieron, empero, las artes, siendo las islas griegas vecinas de Asia, Samos, Chio, Naxos, Creta las que dan los recuerdos primeros del arte en su comienzo y de los procedimientos técnicos, así para las obras y trabajos en madera y arcilla, como para los de bronce y hierro, piedra y mármol que Tasos,



Fig. 374.-Placa de bronce repujado hallada en Olimpia

Lesbos y Paros proporcionaban. Mas ¿cómo vinieron de Oriente? Vinieron, no como copia, sino como imitación inspirada, inconsciente al parecer, aplicada á conceptos griegos y piezas puramente helénicas en sus tipos, forma y empleo. La impresión de las figuras extranjeras despertó en los artífices de pueblos aún atrasados sentimiento de algo nuevo, y la afición á la forma, á la imitación corpórea, á la representación en relieve de las ideas locales mitológicas y legendarias, hizo que se produjeran asuntos tradicionales con apariencia oriental. No era un plagio de otras obras, no era un seudo-orientalismo, sino un simple tinte externo, una relación de detalles, la que entonces se produjo por mano de ciertos artífices y en piezas bien señaladas de atrasadísima época. Al lado de estos conatos hay otros de más carácter y de grecismo puro (fig. 373) con que deben parangonarse, demostrándose con ello que si influía lo oriental en los griegos vecinos era sólo parcialmente. Había entonces dos tendencias bien definidas en los restos que se van desenterrando; una la del grecismo que comienza con todos sus caracteres, aunque en obras embrionarias; otra de impresión asiática, ora asiria, ora fenicia, egipcia en su impresión general, siria ó frigia por trasuntos, ó con mezcla de más de un pueblo; tendencia que se extinguió presto en las islas del Egeo, que apenas apareció en el continente griego y que fué sustituída con rapidez viril por estilo y formas marcadas, que tenían del nervio local y recuerdan las etruscas de época primitiva.

Las piezas en que primero se señalan los caracteres griegos son las figuras informes conocidas por *Xoanos* (fig. 284), de que ya se hizo mérito. Esas piezas extrañas, con cabeza en esbozo, con cuerpo empaquetado y como metido en una funda ó envoltorio y partido en dos porciones por una atadura ó cíngulo, sin rostro ó con simple indicación de facciones, sin brazos y como mancas, casi todas sin pies, que se hicieron en barro y madera y se reprodujeron en mármol andando el tiempo, que fueron de veneración popular siempre, como objetos misteriosos por milagro aparecidos, son el recuerdo y primeras tentativas de un arte griego nacional (1). Recuerdan las momias egipcias y algunos sarcófagos fenicios, pero sin bastante semejanza para suponerlas imitadas de ninguna obra anterior. Es fruto del arte griego en la infancia, que tiene de arte infantil y que aun siendo arte niño indica caracteres locales en que se entrevé de lejos un vislumbre de arte helénico.

Después de estos conatos hay que ir á buscar el arte en las obras industriales trabajadas en madera, talladas é incrustadas y con una especie de taracea en la parte ornamental. En el *cofre de Cipselo* (2) hubo un recuerdo de esta clase, producto de arte é industria corintios, que autores suponen del siglo VIII y otros del siglo VII y al que llegan hasta á asignar la fecha de sobre el 657 antes de la era común. Fué consagrado en Olimpia por la familia Cipselo y se veía en el Hereón en tiempos de Pausanias. Era una vasta arquilla de cedro, ofrenda de trabajo hábil, de forma elíptica ú ovoide, y en cuyos lados se hallaban esculpidos ó tallados é incrustados en oro y marfil cinco franjas ó *registros* de imaginería religiosa y heroica tomada de las leyendas, é interpoladas y dispuestas según un poético plan y entre cenefas de ornato rico y de artístico concepto. Recuerda en su decoración la distribución por círculos de los vasos de alfarería de primitivos tiempos griegos y de las tazas y copas fenicias de Chipre y otros sitios, de que se ha tratado antes (3), y debieron tener con éstas muchos puntos de semejanza, así en el carácter de las escenas, como en su distribución artística y gusto de combinar los personajes y ornato.

---

(1) Véanse las págs. 287 y 306.

(2) Presente de Cipselo, tirano de Corinto, al santuario de Olimpia.

(3) Páginas 111 y 112, 117 y 268; figuras de tazas, copas y jarros.

Debió semejar en algún modo á la disposición iconográfica de una placa de bronce de recuerdo oriental encontrada en Olimpia, y á la que puede compararse á falta de otros objetos (fig. 374). Tiene ésta tres compartimientos superpuestos, cual en el cofre de Cipselo, con grifos y pájaros varios de carácter entre oriental y primitivo griego (cual se figuran en vasos arcaicos) y en el registro del centro la representación de Hércules persiguiendo á un centauro, que es grupo helénico puro. En el registro inferior figura una mujer alada á la manera persa, que parece ser Diana, la cual sujeta por las patas dos animales simbólicos arrastrados boca abajo, como en los cilindros caldeos, donde se figura á Isdubar en sus luchas fabulosas (fig. 47,1). Es un curioso fragmento de ejecución primitiva é imaginería adelantada, que sirve para dar bastante luz acerca del modo de entender la imitación oriental en ese período griego; manera algo parecida á la del orientalismo de aquel tiempo en la isla de Chipre.

Era la época de ensayos y de conatos diversos de un pueblo ya organizado, con creencias y costumbres completas y con una mitología que hubiera sido artística á estar el arte adelantado. De ella son los trabajos de alfarero, de metalistería y madera que dieron nombre de inventores á Butadas ó Debutadas y Coerebus que trabajaban el barro; á Roecus, Teodoro y Telecles, artífices fundidores, que eran maestros arquitectos y escultores industriales, y á Glauco de Chio, práctico en las soldaduras y sin duda en la mezcla de diferentes metales y que trabajaba el hierro. Más de un siglo había transcurrido, según autores alemanes, entre la arquilla de Cipselo y los artífices nombrados.

A *Butadas* ó *Debutadas* el corintio se atribuye la invención de la escultura, suponiendo que ese alfarero fué quien reprodujo en barro el rostro de aquel enamorado amante de su hija *Cora*, á quien ésta dibujó en la pared siguiendo el trazo de la sombra que el rostro de perfil proyectaba á la luz de una lámpara. Llenó Butadas la expresiva silueta con tierra humedecida y produjo sobre èlla un molde en que vació el primer retrato. Es, sin duda, una vieja anécdota imaginada por los griegos. A Coerebus ó Coroebus el alfarero atribuyeron otros el invento, siendo de imaginar que fué un resultado natural del manejo de la arcilla entre los hábiles industriales de Corinto, Egina, Samos y Atenas, que ornaban á la sazón de mascarones y grifos los pies y asas de los jarros, y que hacían moldes en barro para las obras fundidas. De mediados del siglo VII pudieron ser esos artífices de vasos y *arcillería* (1) que la antigüedad menciona.

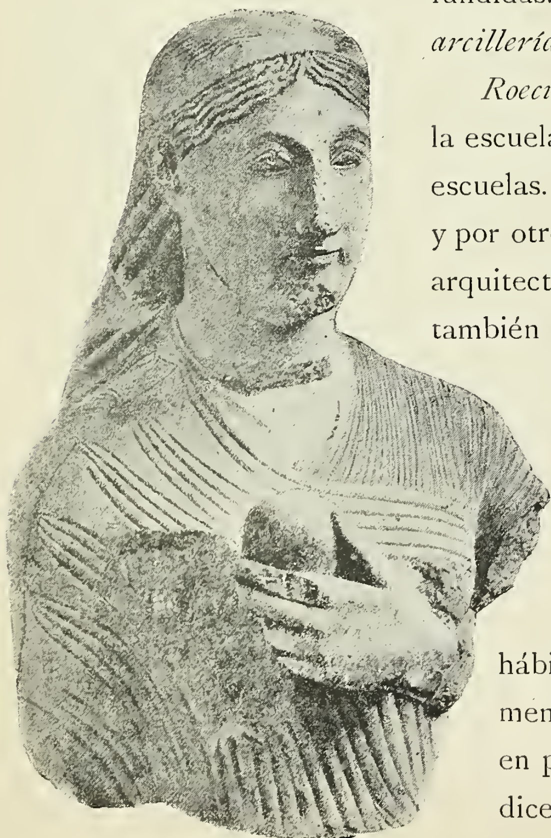
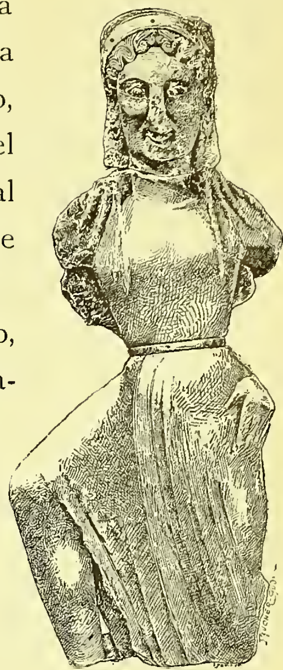


Fig. 375. – Fragmento de estatua de mujer, tipo samiense en que se imita el trabajo en metal, existente en el Museo de Atenas

Roecus, *Teodoro* y *Telecles* forman un grupo de fundidores que inician la escuela de *Samos* y preparan con obras dispersas el nacimiento de otras escuelas. La preponderancia de esos artífices se fija hoy por unos en 680 y por otros entre 570 y 526 antes de J. C. Roecus el padre, hijo de Phileas, arquitecto del vastísimo y más antiguo Hereón de Samos, y constructor también del Laberinto de Lemnos, halla, según los griegos, el arte de fundición, y lo practica con sus hijos Telecles y Teodoro, artífices señalados. Teodoro echó los cimientos del Artemiseón de Éfeso y comienza la fundición del hierro. Eran por lo tanto expertos en varias artes, arquitectura é ingeniería, escultura y metalística, de hierro y bronce por lo menos. Y de Teodoro se añade que fué también ingenioso orífice y platero, á la vez que hábil en joyería, por más que algunos suponen, sin bastante fundamento, que debe asignarse á otro Teodoro la producción de grabar en plata y la glíptica en piedras finas, peculiares del joyero. Del padre dice Pausanias que fundió una estatua de la *Noche*, reconocida por

(1) Á Hiperbius y á Euriale se atribuyen otros trabajos en barro (Pausanias).

muy arcaica, para el templo de Éfeso. De Teodoro, el hijo segundo (que en libros de Muller y otros aparece como el mayor) (1), eran obras sabidas su propio retrato, estatua que Plinio vió en Preneste arrebatada de Samos, en que se representó el artífice con la lima en una mano, recuerdo de su mecánica, y con un coche y cuadriga en la otra mano, tan diminutos y primorosos, que una mosca parada en el carro lo envolvió bajo sus alas. Eran del mismo maestro una magnífica crátera de plata de tamaño colosal que Creso consagró á Delfos; otra crátera de oro, que ornó el alcázar de los reyes persas, un anillo de mucho precio de Polícrates el tirano, y la cepa riquísima de oro con racimos de pedrería, que servía de adorno al trono de los soberanos Aqueménides después de ser preciosa gala de la morada de Creso, de donde Ciro la sacó.


Fig. 376. – La Artemis ó Victoria alada de Delos, obra de Chiotes, Mikiades y Akermus

De Teodoro y Telecles se mienta una curiosa estatua, representación de Apolo, trabajada por mitad en dos partes y en tierra harto separada por uno y otro hermano; habiendo hecho Telecles su parte en Samos y Teodoro en Éfeso con tan notable perfección, que reuniéndolas después se ajustaron perfectamente una y otra mitad, y formaron la obra acorde de los dos artífices sin que se le hallara defecto. Era, según se supone, un modo de trabajar por *cánones*, proporciones y medidas exactamente calculadas, que se atribuye á los egipcios, de quienes lo aprendieron, según se añade, los dos artífices samienses. Reunidos á veces y otras veces dispersos los miembros de esa familia, se les halla en partes distintas trabajando de consuno, en Samos, en Lemnos, en Éfeso, ó solos y separados en el último y primero de estos puntos, y en la dórica Esparta, donde erigió Teodoro el edificio en forma de tienda apellidada la *Scias*.

¿Hay que suponer con escritores germánicos que fueron diferentes individuos del mismo nombre los que durante un siglo practicaron su arte-industria y formaron escuela de familia con los nombres ya mentados de Roecus, Teodoro y Telecles? Haciendo descender las fechas de sus diferentes obras hasta mediados del siglo VII no hay de ello necesidad. Aquellos artífices notables eran para su tiempo importantísimos maestros, y alguno, como Teodoro, un Benvenuto Cellini, apto para varias artes y primoroso en las industrias de fina metalistería. Y lo que no deja duda es que hubo en Samos un núcleo sólido de trabajadores del metal, que con su fama notable extendió su profesión por las islas y la Hélade, al Asia griega y al Peloponeso. Dejó en unas y otras partes el germen de un arte formado para fundar nuevas escuelas doquiera quedaron sus obras. Es de creer asimismo que eran alfareros hábiles en el empleo de la arcilla para formas de fundición, y por la manipulación del barro hasta para la escultura propia (fig. 375).


Fig. 377. – *Victoria*, bronce hallado en la Acrópolis de Atenas. Recuerdo de las obras de Mikiades y Akermus

Chio tuvo otro privilegio para las artes de aquellos tiempos cual fué el de la soldadura y aleación de metales en que entraba también el hierro. *Glauco* de Samos ó de Chio, y con probabilidad de este último punto, fué el fundidor de hierro que marca época en él por sus obras notables. Supónese que era discípulo de Roecus el samiense y que adquirió fama gloriosa en hermosísimos vasos, primorosamente ornados de imaginería y plantas ó adornos á la manera etrusca. Su crátera grandiosa esculturada con animales y hojas, sentada en un pie, trípode ó pedestal de hierro, que Alyatte, rey de Lidia, envió como ofrenda á Delfos, tuvo perpetua fama entre griegos y romanos. Fueron la soldadura y el aliaje dos industrias principales

(1) En el árbol del *Manual O. Muller:* Lo enmendó el cuadro dado por P. Nicard siguiendo á Muller.

desconocidas antes en Grecia, y la fundición del hierro era una industria coetánea aún nueva en todas partes á mediados del siglo VII. Antes los trabajos en metal no contenían soldadura, sino que eran láminas forjadas, enlazadas y unidas por medio de clavos en piezas separadas: una especie de repujado y de toréntica y empéstica de primitivo ingenio, de que queda memoria por obras de Micenas y otras partes y por una cabeza de Zeo encontrada en Olimpia. Ahora era un arte nuevo, completo, hábil y rico en procedimientos técnicos y en mecánico trabajo, y que permitía hacer bellas obras de fundición y otras de metalistería artística con todos sus primores si había ingenio para ello. Sobre el año 630 mercaderes de Samos que viajaron á Tarteso con afortunados resultados y navegación feliz, ofrecieron al Hereón de su ciudad nativa otra artística copa fundida en metal y suspendida con arte por tres arrodilladas figuras de doce pies de alto y en cuyos bordes se veían cabezas de griegos en relieve.

Las islas Jónicas griegas del litoral de Asia tenían ya los elementos de la plástica primitiva para época adelantada, y trabajaban ésta con perfección en barro y en metal, en toda forma y procedimiento y con la variedad completa, desde el áureo producto al hierro, hoy tan común, y entonces valioso como el oro. Y fueron esas islas las propagadoras de unos procedimientos técnicos, que Egipto y Asia practicaban, en mucha parte por lo menos, tres siglos primero que Grecia, y alguno más de dos mil años antes, cuando vivía en la barbarie la Hélade y eran selvas é incultos yermos sus platanares y campiñas. La rústica madera toscamente trabajada con el hacha y la cuchilla no fué ya entonces el producto de la escultura del siglo VII, y los informes *Xoanos* se vieron pronto reemplazados por estatuas más completas y más imitativas de la forma, y sobre todo más durables, con carácter monumental. Jónicos y dóricos emplearon después esas materias con usura, al par de la piedra y el mármol, para dioses, atletas y héroes y para decoración en relieve de sinnúmero de escuelas.

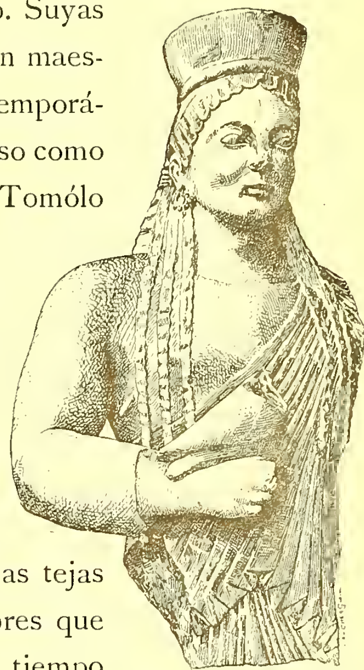
A la influencia de Samos atribuyen varios arqueólogos el comienzo de la primitiva escuela de *Egina*, representada por *Smilis*, coetáneo de Roecus y Teodoro, en la construcción del Laberinto de Lemnos, y que consagró después una estatua de Juno, en madera, en el Hereón antiguo que edificó Teodoro. Del mismo Smilis eran las Horas de Olimpia sentadas en tronos, obra de oro y marfil de adelantada toréntica, fruto inmediato en recta línea de aquel antiguo cofre de Cipselo y de la fundición, soldadura y aliaje de las escuelas de Chios y Samos. Aunque la obra era adelantada y representa un gran progreso en gusto y procedimiento, no deja por esto de ser el resultado sucesivo estrechamente enlazado con los trabajos en madera, la incrustación maqueada, la taracea de los antiguos y con la metalística ya dicha.

En Chio trabajaban á fines del siglo VII diferentes escultores, *Melas* y su hijo *Mikiades* ó *Miciades*, de los que sólo se saben los nombres, pero de quien se tiene noticia que labraban ya el mármol, y *Ackermus*, nieto de Melas, que hizo estatuas para Delos y Lesbos (figs. 376 y 377). Fué quien labró la Victoria alada en obra de escultura, rivalizando así con la imagen de los poetas, que por una frase bella la dieron alas de oro. En la isla santa de Delos y en la afortunada Lesbos se enseñaban sus estatuas á los viajeros y curiosos. *Bupalos* y *Athemis*, sus hijos, producían juntos otros trabajos, siendo por lo admirados motivo de esta enfática inscripción puesta al pie de una de sus estatuas: *No es Chio sólo renombrada por sus vinos, pues tiene también entre sus glorias las obras de los hijos de Ackermus.* Inscripción con la cual se dijo cuánto eran entonces estimadas las obras de esos escultores. Trabajaban los dos el mármol y esta novedad artística en las obras de escultura debía fascinar, al par de su adelanto, á los envanecidos chiotas. De ellos se señalaron en aquella isla una testa de Diana, situada en elevado lugar, tal vez sobre la puerta del templo (1), y que producía á los visitantes del santuario efecto de tristeza en el rostro de la diosa al entrar, grata y sonriente impresión al salir, complacida de la plegaria. Iasus (Caria) tenía otra estatua de esos autores, que sus moradores les habían encargado, y las obras de Bupalos y Athemis figuraban

(1) Beulé: *El arte en tiempo de los Pisistrátidas*, y otros libros que tratan de igual período.

en Roma en el templo de Apolo Palatino por la admiración de que fueron objeto por parte del emperador Adriano. El mármol terso y luminoso y la rígida y severa ejecución ó vigoroso arcaísmo de aquellas antiguas esculturas, les valieron la admiración de toda la antigüedad y el galardón de su patria.

De Bupalos sólo se mencionan en admirable Paros dos grupos distintos de las Gracias vestidas, según hacía la antigua escuela, que existieron separadamente en el templo de Nemesis, en Esmirna, y en el palacio de Pérgamo, donde llevó el segundo grupo el rey Atalo, y una estatua de la *Fortuna* con el cuerno de la abundancia, primera innovación simbólica hecha á la tradición antigua con este instrumento de fantasía, y adornada con el *polos* ó diadema la cabeza á la manera que Juno. Suyas eran también sinnúmero de figuras de irracionales en barro que modelaba con maestría y que copiaban los industriales negociantes en figuras de la Grecia contemporánea. Y de Bupalos y Athemis era la caricatura del poeta Hiponax, tan ingenioso como feo, y de quien hicieron conmemorar la fealdad los dos escultores de Chio. Tomólo el poeta á ofensa y volvió por la agresión en versos vehementes y cáusticos con que hirió á los artistas. Con éstos quedó la plástica en vías de gran adelanto y señalado el mármol como materia nueva, y tal vez privilegiada, para la estatuaria antigua y en especial para los dioses.


Fig. 378. – Afrodita de la paloma en mármol. Museo de Lión

Barro, madera, bronce, oro y márfil, aligaciones varias, mármol de Paros bellísimo, eran materiales adquiridos para la nueva plástica que al siglo VI y siguientes iban á hacer admirables por la abundante labor y la habilidad prodigiosa (fig. 378). *Bion* de Clazomene y *Bizes* de Naxos, el inventor de las tejas de mármol, ingeniosa y artística cobertura de los templos, fueron dos escultores que se han indicado como formados en la escuela de Chio y que tuvieron en su tiempo particular prestigio por el material que empleaban.

Pero los que á todos aventajaron en actividad artística y en influencia magistral; los que tuvieron sus discípulos é imitadores en Grecia; los que llevaron á la Hélade el arte de escultura en toda clase de materia y despertaron allí el espíritu y la actividad de la plástica; los que formaron más escuelas por su habilidad y su empuje fueron *Dipœne* y *Scillis* (1), dos cretenses de nota, llamados de Creta á Sicione. De ellos serán discípulos en la ciudad de este nombre, en Esparta, Corinto, Argos, Tirinto y en otras diferentes partes, como Ambracia, sinnúmero de escultores que, ya formando escuela, ya solos con su ingenio, dieron en el siglo VI vida plástica á toda Grecia. De aquellos cretenses eran cuatro estatuas importantes en mármol, Apolo, Diana, Hércules y Minerva, que tal vez formaron grupo, que hicieron para Sicione sobre el año 568 y que terminaron mucho después por quisquillas y envidias de aquella ciudad peloponesa.

Saciados de ruindades del pueblo, abandonaron la ciudad artística y se dirigieron á Etolia ó Acarnania, donde practicaron su arte en Ambracia, hasta que diezmados los sicioneses por un hambre y peste mortíferas, volvieron á llamar á su recinto á los dos artistas cretenses, creyendo que fuera en castigo de su ingratitud y su impiedad á los dioses olvidados el azote que sufrieron. Entonces se terminaron las cuatro figuras en mármol del comenzado grupo. Otras estatuas de dioses se mientan de Dipœne ó Scillis en diferentes materias: en la misma Sicione una Diana Munichia en madera y un Hércules en Tirinto, como fundador de la ciudad; Creso el magnífico había adquirido de ellos una estatua de Hércules anterior á la de Lidia; Cleone y Argos estaban llenas de sus imágenes, según expresión de Plinio: Cleone tenía de ambos una renombrada Minerva; Argos un grupo de seis estatuas, Cástor y Pólux, Hilaira y Phœbe, sus esposas, y Anaxis y Mnasinoos sus hijos, trabajo en ébano con partes de marfil (una obra

(1) Otros escriben *Dipoinos* y *Skillis*.

tradicional como la arquilla de Cipselo y de preparación toréntica como los dioses de Fidias), y Lindos en la isla de Rodas guardaba aún á principios de la era cristiana y en período bizantino otra Minerva en mármol de color, que en tiempo antiguo había encargado á los artistas algún soberano de recuerdos remotos (se dice con error Sesostris); que conservó Cleóbulo, tirano de la misma Lindos, y que se creyó de esmeralda por el color de su materia: era ésta Pallas, de cuatro codos de alto, trabajada en mármol de Paros conocido por *lichnites*. La representación de Dipœnis y Scillis es la de unos maestros primitivos que con su arcaico trabajo se hacían interesantes por las variadas materias en que producían sus obras, y sobre todo por el mármol en que eran innovadores, por los complicados grupos que juntos emprendían, por la popularidad de sus nombres á tantas partes extendidos con sus encargos sinnúmero, y por la influencia que tuvieron entre los plásticos antiguos de Asia Menor (figura 379), Grecia propia é islas vecinas de los dos continentes, como de Rodas y Creta, de donde al parecer eran hijos, y por las escuelas que fundaron en su importante patria y en Sicione, Ambracia, Argos, Tirinto, Cleone y tal vez Corinto, en Esparta y otros puntos, donde la fama de su ingenio y la impresión de sus estatuas despertaron el estímulo de escultores sus coetáneos y de discípulos que fueron la gloria del siglo VI. Aquellos maestros cretenses representan en la historia de la plástica griega á los ingenios de más empuje que dieron vida nueva al arte al terminar el siglo VII; le extendieron por todas partes donde tenía ya comienzo, y le implantaron en Grecia con formas, materia y caracteres nuevos. Son como los grandes precursores del renacimiento helénico.



Fig. 379. - Cabeza de mujer que formó parte de una columna del Artemiseón de Efeso. Museo de Londres

Otros artistas, sus coetáneos, habían producido en Grecia innovaciones y adelantos en el arte de escultura: *Gitiadas* en Esparta, *Laphaes* de Phlionte aquí y en Sicione, *Baticles* de Magnesia y varios colegas en la ciudad de Licurgo, todos recibieron más ó menos las influencias de Dipœne y Scillis, y ya con las simpatías de naturales, ya con la admiración de extranjeros, uniéndose á éstos *Clearco* de Región, *Dameas* de Cortona, *Polistratos* de Ambracia y otros muchos imitadores ó discípulos declarados de los dos cretenses, contribuyendo todos á hacer del siglo VI uno de los más fecundos de la historia del arte griego en estudio y adelanto. Todos cooperaron á fundar los nuevas escuelas dóricas de Sicione, Argos, Corinto, Esparta, que tuvieron por últimos maestros á Cánaco y Ageladas, y á preparar las otras brillantes escuelas de Egina y el Ática, de que salieron posteriormente Mirón, Policleto y Fidias.

El empuje estaba dado, los materiales conocidos, la técnica y ejecución dominadas, el grecismo definido é iniciados los caracteres de escuela; bastóle al arte griego del nuevo siglo el estudio del natural para crecer rápidamente.

Entre la estatua rústica de peral hecha por *Piraso*, con rasgos y formas tal vez ridículas, así como entre la estatua gigantesca en oro forjado conocida por el *coloso de Cipselo*, que se veía en Olimpia desde mediados del siglo VII, y las obras de los últimos maestros que fundían todos los metales, oro, plata, hierro, bronce y los aleaban; que tallaban la madera vulgar ó selecta, como el ébano, el marfil y le incrustaban; que hacían con éstos y el oro las primeras obras criselefantinas; que esculpían fino el mármol de varios matices y colores y fabricaban con las piedras todas las más primorosas obras de la época arcaica, hay un adelanto tan visible como de las tentativas ó ideas del inexperto niño á las obras y conceptos del adulto práctico y experto. Las obras sucesivas del siglo que comienza, con su variedad de escuelas, fueron buena prueba palmaria de la radical evolución que aquellos maestros efectuaron con su actividad y sus discípulos.

Marcan los restos esculturales que quedan del siglo VII al VI en el Asia griega y las islas y en la península é Italia el movimiento efectuado durante aquel transcurso de tiempo, el adelanto obtenido, los caracteres peculiares de las regiones aquí dichas con las influencias de Oriente, y cómo vino de las islas Jónicas á la región continental la enseñanza de la escultura con su adelanto sucesivo, sus prácticas y procedimientos y sus materiales varios.

Entre el sin fin de bronces primitivos y algunas figuritas en piedra y barro que pertenecen al grupo de los *Xoanos*, señálanse como restos muy antiguos preparatorios del siglo VI los fragmentos del bajo relieve de arquitrave que forma parte de un templo de Assos (Asia Menor) que se conservan en el Museo del Louvre (fig. 380)). En ellos se halla el trasunto de influencias asirias y egipcias en temas y cuadros imitativos de los de esos pueblos con otros que son y tienen un fondo esencialmente griego. Vense en unos luchas de toros que recuerdan en sus figuras las del vaso de Vaphio (fig. 323), leones agrupados y alguno que despedaza un cervato, y que hace memoria de las escenas parecidas de Mira y Siria, y de relieves persas; esfinges con alas persas, recuerdo egipcio y sentimiento helénico, que llevan la memoria á imágenes se-

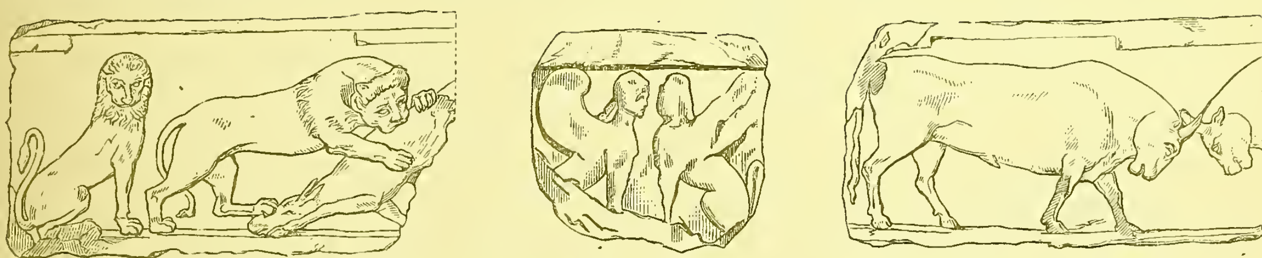


Fig. 380. - Tres fragmentos de los relieves de influjo asiático hallados en Assos, existentes en el Museo del Louvre

mejantes de Chipre: en estos fragmentos hay cierta grandiosidad de dibujo oriental, pero que revela mano griega. Es sin duda lo mejor y más granado, proporcionado con más arte y hecho con más destreza y buen gusto de los fragmentos de Assos. Son otros los que con figuras de varios tamaños, poco proporcionadas representan viejos centauros que se persiguen, griegos que celebran un festín ó libaciones, hombres que huyen (tal vez Hércules) con otros seres que tienen cola de pescado en cuerpo humano y componen como los tipos más antiguos del Tritón, y una como danza de mujeres de tamaño más pequeño que el de las otras representaciones. En este último fragmento recuerdan las figuras por su rostro, actitud, forma, agrupación y sentimiento de conjunto más de un relieve asirio y muy particularmente el de los fugitivos que cruzan un río á nado; en otros hay inspiración y sentimiento y hasta disposición de las obras ninivitas en temas de asunto griego, en que son también griegos los personajes, y en todos se hallan dislocaciones de figuras como las que produjo el arte oriental: medias figuras de frente con otra mitad de perfil; rostros de lado y pechos de frente; pies siempre de perfil, y una disposición arquitectónica desigual, irregular, sin duda poco reflexiva, en la manera de llenar los espacios, á vueltas de un baño ó barniz de arte asirio en detalles y conjunto de los diferentes asuntos, que toman por él aquella original afición á mezclar lo mítico con lo viviente y real que fué característico del arte mesopotámico de los siglos IX á VII. La representación de las escenas en el arquitrave y no en el friso del templo (que no existía aquí), es también otra cualidad oriental ajena por completo al gusto griego. Mas son de arte griego estos disfrazados relieves, no sólo por los tipos, personajes históricos y los episodios, sino por la mecánica y trabajo del cincel y por la manera baja de tratar el realce, propio del primitivo arte helénico en el período de arcaísmo. La piedra en que los cuadros de Assos están esculpidos es una toba negruzca, tiene impresión granítica.

A éstas deben unirse como obras asiáticas las estatuas tiempo ha halladas en Mileto que guiaban como una avenida ó vía sacra de colosos ó esfinges al Didimeón de Apolo, conocido por las Branchides. Son estatuas sentadas, casi todas sin cabeza, que envaradas y rígidas, con las manos apoyadas en las rodillas y los brazos pegados á los muslos y costados, los pies dispuestos por igual y unidos y las ropas



Fig. 381. – Perseo degollando á Medusa. Metopa de Selinonte, existente en el Museo de Palermo

regulares y caídas, ocupan todas sendo sitial cúbico con espaldar. Su impresión, más que de un coloso egipcio, es el de aquellas figuras caldeas de Tello que representaban mujeres súmmeras (fig. 45), y su sentimiento artístico, más que oriental, es puro griego primitivo, al que se une la forma de los trajes para caracterizar de originario helénico ese esfuerzo escultural de una plástica rudimentaria.

Griego de Oriente es asimismo el relieve de la isla de Samotracia conservado también en el Louvre y con sentimiento igualmente asirio y personajes griegos: representa en mármol á Agamenón, Taltibio y Epeus, según se lee en sus inscripciones con caracteres antiguos. Tiesas, rígidas, de trazo inhábil las figuras tienen de la más rústica escultura arcaica en mezcla con un tinte oriental, que tiende á aumentar la ornamentación que el relieve encuadra. Mas su sello característico marcado, sus asuntos y su mecanismo le señalan como trabajo griego bastante anterior al VI siglo (1).

Casi coetáneos de esas obras debieron ser varios relieves de Italia y Grecia que ofrecen otras tendencias en la producción de realce. Son los ya mentados de Asia y de Assos, poco salientes y con tendencia plana; sus figuras, desiguales, son esbeltas y delgadas, y el sentimiento asiático colora unas y otras. En cambio los de las dos penínsulas son de figuras cortas, rechonchas y hercúleas, y de muy alto relieve, que á veces se desprende del fondo como hace la estatuaria; y los asuntos que trata y el sabor que les rodea son legendarios griegos y de personajes heroicos. Había en Asia y en el mar Jónico influjo de orientalismo y hasta imitaciones de Oriente, al paso que en Italia y Grecia fué el helenismo puro el que informó la plástica.

Del templo central de Selinonte, anterior al año 540 y sin duda de época de los restos de Assos, son varias curiosísimas metopas que guarda el museo de Palermo. Eran, á lo que se sabe, adorno de aquel templo antiguo fundado por una colonia griega ida de la península, y representan los dos más importantes relieves á Perseo degollando á Medusa en presencia de Minerva (fig. 381), mientras brota el Pegaso de los brazos del monstruo víctima; y á Hércules cargado de los Cercopes, pueblo fabuloso de Asia y de las inmediaciones de Éfeso, cuyos héroes lleva como vencidos á la lidiense reina Onphala: es un tema que se ve reproducido en otras varias partes y hasta en vasos pintados. Y tienen uno y otro los caracteres del arcaísmo coetáneo de la península helénica. Los rostros de las figuras representados de frente, como también el tórax, y el res-

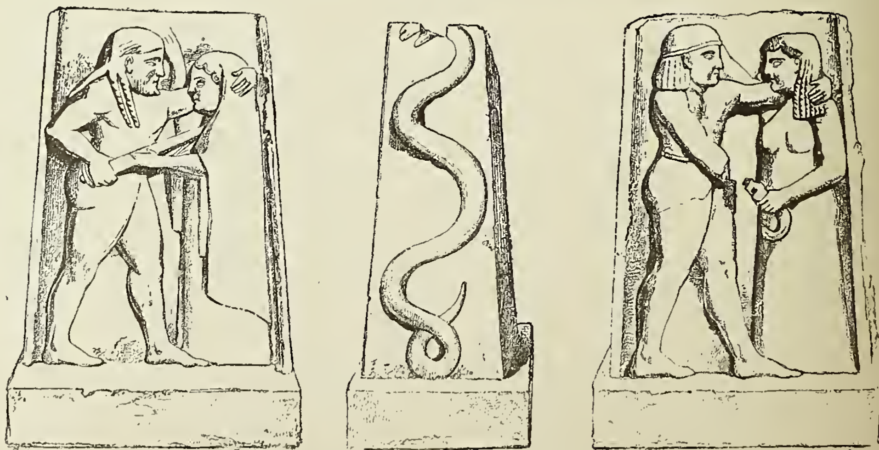


Fig. 382. – Menelao dando muerte á Helena. – Alcmene y Zeo su amante
Bajos relieves espartanos

(1) Este relieve pudo ser de principios del siglo VII ó últimos del VI, pero el mecanismo es del siglo VII.

to de perfil; las formas robustas y hercúleas, desarrolladas con exceso; el modelado como á torno; las proporciones poco humanas y enanas las figuras; el espacio, muy ocupado, tiene intento escultural y gusto decorativo con distribución equilibrada, paralela y arquitectónica, y muchísimo realce, no sólo real, sino aparente, que da vigor extremo á las figuras y exageración al conjunto. Son prototipo bien marcado de una de las tendencias plásticas en la formación del grecismo.

Con éstos deben agruparse por la semejanza de tendencias los relieves de Esparta (fig. 382), que representan con formas cortas y robustas parecidas y con intención realista vulgar, si bien imitativa, como de tiempo algo más adelantado, y con igualdad y paralelismo completos de disposición, la seducción de Alcmene por Zeo y á Menelao dando muerte á Helena (1). Hay además entre ellos la representación de una figura ornamental de culebra. Todos fomaron una basa de figura sin duda labrada en mármol azulado. Y como de la misma tendencia queda algún relieve de Tegea con representación de un banquete fúnebre. De Crisafa (Laconia) hay otra estela funeraria que figura con formas más esbeltas y algo más adelantadas aunque nerviosa, pero con el mismo sentimiento primitivo, un matrimonio difunto que celebran igual acto del alma, el varón con una cántara en la mano y la mujer con una granada. La estela es de mármol azul griego del país dórico.

A Grecia pertenecen larga serie de figuras de divinidades ó atletas, que de uno y otro tienen, las cuales se han considerado con representaciones de Apolo por la mayoría de los arqueólogos é historiadores de arte. El llamado Apolo de Orcomena (fig. 310) parece ser el más antiguo de la serie. Está quebrado por las rodillas, tiene como las más de las estatuas de este período la tradicional forma de los *Xoanos:* el cuerpo envarado, los brazos caídos á lo largo de los costados y pegados al cuerpo, las manos cerradas como las figuras de modelo egipcias (fig. 363), la cabeza en esbozo con rústicas y groseras facciones, el cuello corto y muy ancho, las espaldas y pecho espaciosos por la separación de los hombros, el tórax cuadrado y rectilíneo, el vientre sumido y los pectorales pronunciados, el pecho y el brazo con desproporciones por lo cortos, y el antebrazo y muslos más dibujados que el resto de la figura. A pesar de su poca esbeltez y de su desequilibrio de proporciones, es la estatura menos baja que en los relieves de Selinonte y Esparta. Mayor esbeltez y más desembarazo ofrece la imagen llamada Apolo Ptoos en Atenas ó Apolo de Acraiphia (Beocia), que los brazos menos pegados al cuerpo y los muslos más separados, y una tendencia muy marcada á la imitación natural en que se aspira á la gracia. Todas las partes de esta figura, sin distinción, son más largas, más flexibles, más naturales y humanas que en la figura precedente; están más indicadas sus formas y sus diferencias; sus líneas son más ondulantes, más redondeadas y suaves, el pectoral más grandioso, aunque muy caído, y las facciones y las manos están mucho mejor modeladas y dibujadas con cuadratura imitativa. El Apolo de Tera que con éste se coteja revela todavía un ligero adelanto en todas las tendencias antes señaladas, y aunque en ella es el cuello aún muy robusto, es, empero, más largo, como buscando mayor esbeltez. Las formas algo modeladas de estas figuras y la intención de acentuar, caracterizándolas, las partes del desnudo, disimulan algún tanto los defectos antes señalados en el Apolo de Orcomena.

Muchas gradaciones podrían señalarse y muchas figuras reproducirse de los *tipos viriles* en mármol descubiertas de pocos años acá, que permiten comparación; mas como todos se parecen y los pasos progresivos que con ellos se dieron son



Fig. 383. – Apolo de Tenea. Museo de Munich

(1) Otros autores interpretan estos relieves diciendo que representan á *Orestes despidiéndose de su hermana Electra* y el *asesinato de Clitemnestre.*



Fig. 384. - Estela funeraria arcaica, existente en el Museo de Nápoles

pequeños, basta indicar como de mayor progreso el fragmento de figura sin cabeza ni piernas hallado cerca del templo de Apolo Ptoos (fig. 340) y señalado como obra beocia. Su dibujo, modelado, imitación natural y sentimiento del desnudo son superiores á los de todas las demás estatuas dichas, y la intención al movimiento está más marcada y mejor sentida de la figura humana: los brazos se ven en ésta por completo separados del tronco, y en todos los miembros y el tórax la línea ondula con más soltura y los planos y modelado se acentúan ya con alguna verdad. Como último y más completo tipo de desenvolvimiento en este sentido, debe señalarse la conocida figura arcaica completa del Museo de Munich, llamada Apolo de Tenea (fig. 383). Grado último de esa escala de tentativas que empezando en las figuras dedálicas derivadas de los *Xoanos* y continuando en tipos coetáneos del Apolo Ptoos, tiene más que todos la apariencia de imitación egipcia por su envaramiento estirado de conjunto y por sus proporciones algo reguladas, por la forma y disposición del pelo caído y tratado á manera de *cloft* y por la colocación de las manos cerradas y pie derecho adelantado, la esbeltez de esta figura, lo bajo ó caído y saliente de sus hombros y relevado de los pectorales, lo *sangrado* de la cintura y cadera, la delgadez de muslos y piernas y un cierto modelado más fino que de costumbre aunque con tosquedades sensibles al tacto, y por el sentido escultural de la línea. Las facciones abultadas, los ojos ovoides, la boca sonriente, con aquella tendencia peculiar de esta época, que se señaló ya en Chipre, y que en obras más adelantadas se califica de *sonrisa eginética*, el óvalo del rostro prolongado, las rodillas bien indicadas, la parte inferior del desnudo fina y superior en técnica á la parte alta, y las manos con buena cuadradura, el conjunto de redondez rígida algo femenil, y los pies pequeños, pulidos y bien trabajados, todo revela que se dan los últimos pasos en el orden de tentativas imitadoras del siglo VII. De seguro se comienza con el Apolo de Tenea la plástica del siglo VI que preponderó en todo el siglo, formando el segundo período de la escultura arcaica.

Con estas estatuas puede agruparse el Mercurio Moscophoros, llamado por otros el Sacrificador ó el Sacerdote de Mercurio, que lleva al cuello el becerro, el cual, por más que tiene mayor movimiento y actitud más desembarazada, pues dobla los brazos con soltura y sujeta con las manos la ofrenda, ofrece la misma tendencia general rústica, el trabajo en esbozo, la tosquedad de formas y la fisonomía primitiva y sonriente, en un conjunto de iguales ó parecidas proporciones que los últimos Apolos mentados. Y debe también agruparse aquí la informe y destrozada Atena de *Endoios*, cuya actitud, proporciones, plegado ó rayado de ropas y modo de ejecución, son sumamente arcaicos y por extremo primitivos. Caracteriza la escuela ática allá sobre fines del siglo VII ó comienzos del VI.

A esta época se aproximan y quizás la comienzan varias estelas halladas en la península é islas helénicas, tales como la llamada del Discóbolo, la estela de Aristión de Atenas, la de Alxenor de Naxos, con otros varios relieves coetáneos ó algo posteriores, pero á éstos parecidos. El relieve del Discóbolo es una cabeza de perfil arcaico, nariz larga y pronunciada, ojos de frente, aunque el rostro es de perfil, boca que sonríe y barba grandiosa y de marcada cuadratura, á que sirve de fondo un redondo disco que sin duda suspendía la figura con la mano izquierda levantada á la altura del rostro. Las facciones, marcadísimas, le dan primitiva y hierática apariencia. Otro más adelantado es el relieve ó estela de Aristión con la figura entera puesta de perfil, de un soldado que por obra de imaginación, sin duda, se ha llamado el Soldado de Maratón, ó un *Hoplite* esculpido por *Aristocles* sobre la Olimpiada LXX. El trabajo es tímido, rígido, arcaico, y el detalle minucioso y característico, pacientemente imitativo del tipo en todas las partes

del cuerpo y objetos de la armadura y traje, con sus características y coloridas divisas. Es una obra paciente de escuela ática y más bien un trazado gráfico que una obra de escultura. La estela de Orcomena en Beocia, llamada también la estela de *Alxenor* de Naxos, figurando á un hombre envuelto en el manto, apoyado en un largo bastón y cruzadas las piernas como en descanso, que enseña un pájaro (símbolo del alma) á un perro que se endereza á sus pies como para cogerle, es una pieza más adelantada, cuyo perfil grandioso, tipo y desnudo marcados dan idea de mayor desembarazo escultural. El desnudo está copiado con interés, aunque rígido; con soltura, aunque con musculatura descarnada. El plegado del manto, un poco monótono y triturado, sigue con inteligencia el movimiento de la figura y el relieve de las formas. Se está en una época de activo estudio, en que empieza á verse con exactitud y ojo perspicaz la realidad viviente y sobre todo la figura humana.

Parecida á la estela de Orcomena es otra del Museo de Nápoles, que fué antes de la colección Borgia (fig. 384), y cuyo tema es el mismo del hombre apoyado en el báculo y con el perro á sus pies: diferénciase en que la figura viril es más joven, está menos abrigada por un brevísimo manto, y no tiene el pájaro en la mano, pero sí un frasco como de aceite, sujeto al brazo derecho, y en que el perro está sentado mirando con interés hacia el rostro del hombre como en espera de algo. El procedimiento técnico y la imitación del desnudo son aquí muy superiores á los de los otros dos relieves. Se estaba al hacer éste en pleno arcaísmo adelantado ó por lo menos en el primer tercio del siglo VI. Vese también que este tema, y tal vez el de las otras estelas de su clase, era asunto común convenido ó aceptado por los artistas y su siglo en las representaciones funerarias de carácter icónico; y también se ve que se había andado gran camino con provecho, especialmente en el relieve, que á igualdad de tiempo ofrece más naturalidad, movimiento y vida que la estatuaria en piedra, mármol y bronce. Una graciosa palmeta en forma de antefisa, reproducida por remate de la estela de Nápoles, deja comprender además que al adelanto imitativo y plástico se unían á la sazón como cualidad estimable el sentimiento y buen gusto de la línea, la elegancia y distinción de forma imaginativa y real y la armonía de la escultura y el ornato.

Entre las estelas sepulcrales en forma de cipo esculpido, debe mencionarse otra de igual época que tiene carácter monumental, construída en Tanagra (Beocia) (fig. 385), y señalada no ha muchos años (1). Es un recuerdo de un griego, Amphalkes, consagrado á la memoria de dos amigos, Dermys y Kitylos, enterrados juntos, y cuyas figuras expresan su antigua y afectuosa unión apoyándose amigablemente uno en el hombro del otro y cruzando ambos sus contiguos brazos con familiaridad por sobre la espalda. La impresión de esta estela es notable y muy artística; sus figuras están de pie de frente é inclinándose hacia adelante como al pie de una mensola. La ejecución de alto relieve es desbastada y grandiosa; la forma sin detalles, pero con buenas y esbeltas proporciones; algo rígida, pero agraciada y airosa, con mucha intención artística y sobre todo con notable comprensión del carácter funerario del cipo y adivinación ingeniosa en el modo de enlazar la apariencia arquitectónica con la impresión escultural.

Á paso rápido marchó la escultura griega en el transcurso de medio siglo desde que producía pilares con busto, brazos y pies como la Hera de Samos, cabezas de piedra calcárea como la Hera de Olimpia, figuritas como la Artemis alada de Delos y hasta como la de Nike en bronce hallada en la Acrópolis de Atenas (2). Las figuras humanas habían adquirido proporciones y esbeltez naturales; gracia, distinción y hasta nobleza; soltura y facilidad de movimien-

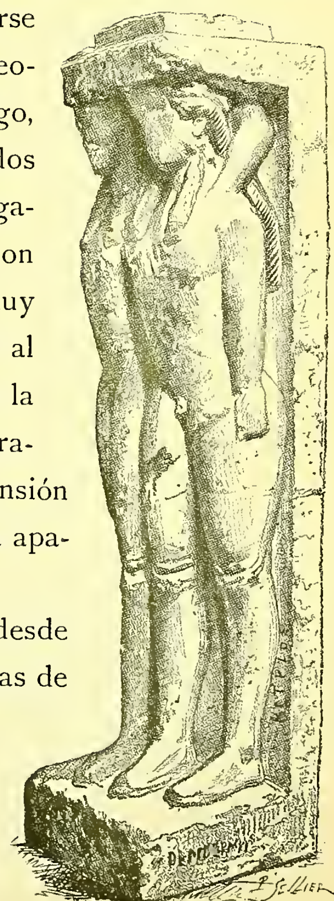


Fig. 385. - Escultura beocia (Dermys y Kitylos)

(1) A. Dumont: *Gacette archèologique*, 1878.

(2) Véanse las figuras 376 y 377, y las páginas á ellas referentes.

tos; actitudes desembarazadas y nobles, sentimiento é intención de su carácter individual; plegado suelto y fácil, flexible, amoldado al cuerpo, con pliegues poco acentuados á veces, pero con holgadas ropas que expresan la vida corpórea siquiera sólo sea con intención relevada y plástica. Las mujeres, en especial, son tipos de doncellas y matronas de una gallardía singular mezclada de modestia y timidez. Y en los hombres el aire varonil aparece hasta en el ropaje. Danse ya composiciones arregladas y esculturales con regularidad de distribución y simetría de partes en armónico conjunto. Empléase ese ordenamiento de grupos y figuras con extrema sencillez y claridad arquitectónica; pero se está ya en las prácticas del relieve decorativo de la escultura antigua. Cada tipo es completo, cada figura forma un tipo y cada grupo de personajes una composición entera, rítmica y combinada con solemnidad acompasada, exigida por la claridad y colocación en un solo plano sin fondo ni perspectiva de los relieves clásicos, con aspecto ceremonioso y orden procesional. Se estaba aún en los comienzos de la plástica que tanto distinguió á los griegos, con todas las inexperiencias y la desconfianza escultórica, con aquella timidez que se ve en muchas figuras y es rasgo de sentimiento, mas se había soltado el ingenio de las ligaduras hieráticas y la técnica, y el arte de la torpeza y encogimiento de los primitivos artífices.

Los relieves de Xanto, por ejemplo, que se conservan en Londres, tomados de una sepultura licea, nos dan porción de ejemplares de ese estado de adelanto (fig. 386). Son los relieves conocidos con el nombre de varias figuras que representan dañinos genios que vuelan arrebatando niños y se les llama por ello los relieves de las Harpías. Su época se fija comúnmente á comienzos del siglo VI ó sobre el año 600, y por representaciones varias se coteja perfectamente con acierto cronológico con otras obras de ese tiempo. Las doce tablas de que consta toda la composición adornan un cipo fúnebre y forman con igual estilo y unidad de concepto un friso decorativo de la parte alta del sepulcro. Represéntanse en ellos dioses recibiendo ofrendas simbólicas, sentados con majestad en espaciosos sitiales, y en los ángulos del monumento las antedichas figuras de colosales alas que llevan en sus brazos con interés, y casi con cariño, parvulillos en mantillas. Parecen asuntos inspirados en la literatura homérica, y la concepción helénica de temas y figuras griegas les hace tradicionales y caracterizados primogénitos de la mitología figurada en vasos y pinturas. Son representaciones alegóricas de la muerte y del alma que se evapora robada por genios alados para vivir perennemente en regiones sobrehumanas, y ora sean sus figuras sentadas dioses, ora representaciones del alma con carácter inmortal ó transfiguración semiheroica, serán siempre interpretadas como tomando parte en la ideal vida del alma, en el mundo de los espíritus. Todas las composiciones



Fig. 386. - Relieve de una sepultura de Xanto (Licia) llamada de las Harpías. Museo Británico (de fotografía)

son interesantes y están distribuídas con mucho arte en los espacios reducidos que comprenden los episodios del asunto general; las figuras son ingenuas y á la vez distinguídas, y el arcaísmo que conservan en su actitud y sus ropajes de graciosos y abundantes pliegues, dispuestos con sencilla simetría, les da un atractivo y encanto peculiares de la poesía en tiempos arcaicos. La forma es aquí granada, robusta y varonil en los hombres, fina y llena en las mujeres, que un dibujo muy sentido y abundante en espontáneas finezas hace saborear suavemente al paladar delicado. Es el fruto de un arte griego en que se ve el gusto jónico y de los jónicos de Asia, á vueltas de algún recuerdo oriental (como el de una vaca simbólica y tal vez de alguna ofrenda) que daba ya prueba de su elegancia en la primitiva plástica. Es obra de relieve bajo, fino y modelado, en que resaltan con su airosa esbeltez sinnúmero de figuras, puestas todas de perfil, con rostros bellos por su forma y candor y por sus cabelleras primorosas, dispuestas con variado gusto, con brazos y manos modelados con delicadeza, y sobre todo con aquel agradable sosiego y reposada majestad que tiene de jónico y ático.

Aproximarse puede á estos relieves por sus condiciones similares el de la Villa Albani, dicho de Leucotea, que parece ser también una estela funeraria. Tiene como los de Xanto las figuras de perfil, iguales tipos y cabezas, trajes de ancha manga y rítmico plegado arcaico, ajustado con movimiento al cuerpo y un sentimiento fino de las figuras representadas, así en los rostros distinguidos como en los brazos y extremidades. Figura también sentada en ancho sitial á una joven con un niño entre sus manos y de pie en sus rodillas; al frente otra mujer que presenta un objeto al parecer de uso casero, y puestas al fondo dos figuras de menor tamaño que semejan niñas. Es, sin duda, la representación de una escena familiar repetida en la otra vida, con recuerdo terrenal. Y forma nuevo cuadro escogido del arte arcaico primitivo en los albores del siglo VI.

Otra obra y como de la última etapa de tal época, marca el relieve de arte jónico, hallado en la isla de Tasos (figs. 283, 311 y 387). Consérvase en el Louvre como parte de un sepulcro de mármol donde forma el friso que orna tres de sus caras. Hay en el centro una puerta; á la izquierda de la fachada Apolo con la lira, y junto á él una joven que le corona; á la derecha las tres Gracias colocadas de perfil, y Hermes y varias ninfas distribuídas en dos grupos ocupan los dos extremos. La sencillez más bella, la sobriedad más ingenua distingue á las modestas doncellas de esa representación en relieve; la actitud desembarazada caracteriza á Mercurio, y la nobleza sencilla distingue al dios de la armonía. Un paralelismo arquitectónico marcóse en la distribución de los grupos, y una enrítmica escultural que produjo la disposición como las actitudes contenidas y las distancias cadenciosas de unas y otras figuras. Éstas y sus

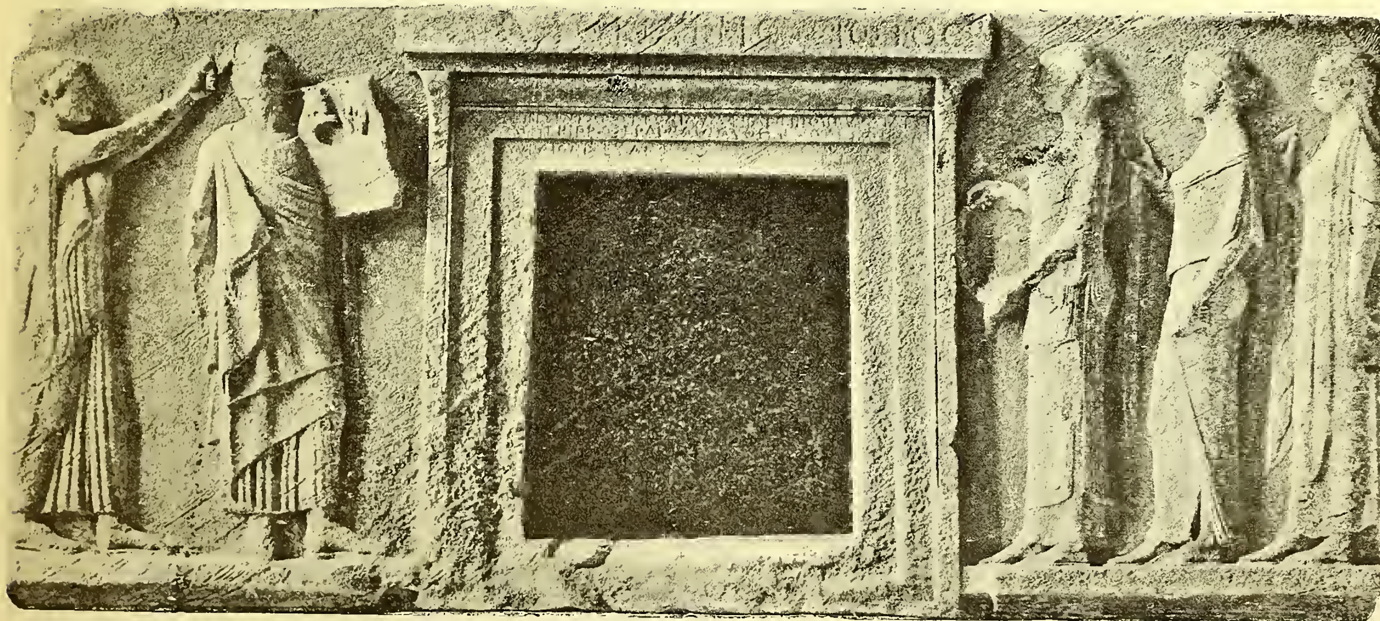


Fig. 387. – Uno de los relieves de la sepultura de Tasos que representan á Apolo, Mercurio, las Ninfas y las Gracias. Museo del Louvre (de fotografía)

ropajes tienen más cuerpo y relieve que los cuadros de Leucotea y del monumento de las Harpías, y mayor desembarazo (aunque menos elegante y más realista en Hermes) caracteriza á los dioses. Apolo está aquí de frente, dando evidente prueba del dominio del movimiento en las figuras del relieve. Nunca hasta entonces la estatuaria, ni aun en tiempos subsiguientes, tuvo tal facilidad, ni pudo aspirar á la vida, al movimiento, actitud y nobleza expresiva que producía ya el relieve. Y lo que tampoco tuvo fué aquella naturalidad graciosa, aquella ingenuidad selecta de las tres Gracias de Tasos, peculiar ya del período, ni aquel noble plegar de los paños majestuosos que anuncian el ideal del arte griego. A pesar de sus ribetes arcaicos y de sus no pulidos pies, son estas figuras de relieve la prueba más evidente de la constante actividad y de la labor briosa, con encariñado estudio de la plástica en progreso, en que se formaron los maestros.

Tocaba el arte á la meta del período de ensayos y extendía sus influencias y dejaba traslucir ese adelanto hasta las industrias que de él vivían. La *coroplastia*, por ejemplo, que producía relieves de escultura con aplicaciones varias, sirviéndose de un vaciado y estampación y copiándolas tal vez de obras notables; la industria de arcillero que modelaba figuras ingeniosas, engendros de fantasía, eran, entre las otras industrias que producían obras útiles con apariencia ornamental, hermanas gemelas de aquella plástica que labraba obras en piedra y en metal. Los artífices de Chio y Samos, los maestros de Corinto, Sicione, Argos, Esparta y de tantos otros puntos que produjeron la escultura primitiva, eran los propagadores de esa afición artística que descendía hasta la industria y hacía de la industria arte. Saturada la vida y usos griegos de impresiones artísticas, llevaba sus aficiones hasta el taller del alfarero, creando una práctica nueva con el relieve estampado. Los elegantes vasos de arcilla ornados y pintados no eran bastante ya para esa producción artística con que se popularizaba la plástica por los productos frágiles de uso común y económico. Las composiciones complicadas, graciosas, aunque arcaicas, de bien modelada imaginería, competían en interés con las piezas de piedra y mármol, de bronce, liga y oro ú otra materia preciada, adornando, como aquéllas, paredes, frisos y techos de edificios, zócalos y pedestales, partes de arquitectura, basas y pilares de jarrones é imágenes, sirviendo también como ofrenda en escudos votivos para públicos sitios y santuarios. ¡A tanto había llegado ya el adelanto de la técnica y tanto exigía el buen gusto, que hasta para objetos comunes pedía los adelantos de la escultura y producía por ella una nueva práctica industrial innovadora!

De Rodas son, por ejemplo, idolillos y figuritas en barro que ornan varios museos con primores ó extrañezas, parecidas en cierto modo á las que se mentaron de Chipre. Y de Corinto, Egina, Milo, Camiros, Tanagra y la misma Rodas, otras más adelantadas que siguen los progresos del arcaísmo, empezando por los más informes tipos de un gusto é ingenio rutinario y atrasado. Reprodúcense en ellos estatuas en pie, ú otras de mujeres sentadas á la manera que las de la vía sacra de los Branchides y que han salido en su mayor parte de necrópolis y sepulturas.

Y las placas estampadas, piezas de mayor interés, forman hoy una escasa colección de producciones en relieve de importantísimo estudio. Entre ellas se mencionan hace años tres principales láminas de barro que producen asuntos griegos. Dos hallados en la isla de Milo figuran, uno á Perseo dando muerte á la Gorgona, de quien lleva como trofeo la cabeza, montado en un potro que azorado huye dejando en pos de sí los despojos del sacrificado engendro, relieve algo mutilado por diferentes partes; otro á Bellerofón vencedor de la Quimera (fig. 388), representada con su forma antigua, y por encima de la que pasa el héroe caballero en su potro lanzado á escape con actitud impetuosa: jinete, caballo y monstruo están aquí con forma adelantada, completa y característica del novel relieve griego. Son, á lo que se entiende, esas dos piezas de barro parte de un escudo votivo de bastante antiguo tiempo y primitivo escultor. Un tercer cuadro de la misma materia, de más completo trabajo y superior buen gusto y arte (fig. 389), es el que procede, al parecer, de Egina y representa á Hecate ó Artemis hiperbórea guiando un carro tirado

por dos grifos y en el que sube un ser alado, que se dice es el Amor. Bellísimo éste como concepto y formas, revela fantástico y elegante sentido en la concepción del cuadro y mucha gracia y distinción en los agrupados y esbeltos grifos, que tienen forma decorativa y elegante disposición y proporciones. El conjunto parece de un escudo emblemático en casi todas sus partes, y el sentimiento general que despierta es de un arcaísmo fino que hace la obra ideal (1).

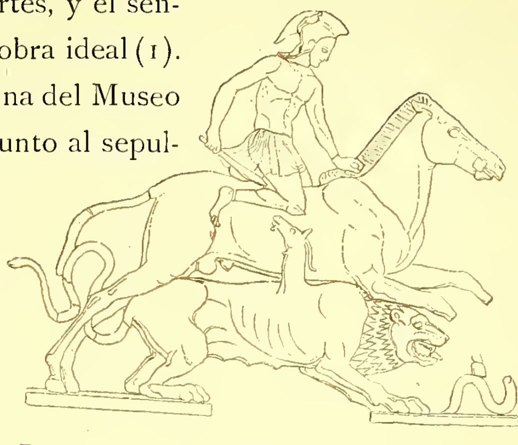


Fig. 388. – Bellerofón vencedor de la Quimera. Relieve en barro cocido hallado en Milo

Hácese hoy peculiar mención de otras dos placas en barro. Una del Museo del Louvre que tiene nota de bella: figura á Orestes y Electra junto al sepulcro de Agamenón. Electra, llena de intensa pena, asciende los últimos escalones de la tumba señalada por una columna. Tiene á sus pies la taza con que ha de efectuar una libación en honra de los manes del muerto. Junto á ella está la anciana nodriza. Es el instante en que se acerca Orestes acompañado de Pílades y de una criada; acaba de bajar de su carro y se dirige á la sepultura, en cuyas escaleras sienta el pie. Adelántase sentimental é intenta con tiernos ademanes llamar la atención de su preocupada hermana. Aunque este cuadro ofrece la angular ejecución de las obras coetáneas, tiene bellezas notables en las actitudes expresivas. La composición distinguida y llena de vida demuestra cuán rápidamente había adelantado el arte griego en el trazado técnico y sentimentales asuntos (2). Hallóse también tan notable pieza en Milo, y tiene entre sus méritos el de estar enteramente colorida, lo cual aumenta su atractivo y realza su belleza.

Más notable es aún otro relieve de igual clase y tiempo, que se halla en el Museo Británico, en el cual se representa, no un asunto heroico ó religioso, sino una escena íntima coetánea, tomada al calor del mismo siglo VII y cuyos personajes figuran á Safo y Alceo, el poeta lírico apasionado de la lesbiana *diva*. Su tema parece basado en aquellas frases del lírico de Mitilene: *Sublime Safo, de mata de pelo violeta, de dulcísima sonrisa, quisiera decirte algo, pero me lo impide el rubor...*, y en la contestación de altivo y virginal desdén con que respondió la encantadora doncella: *Si tus deseos se dirigieran á nobles y bellas cosas y si tu lengua no celase nada malo, no velaría tu rostro la vergüenza, antes bien abrirías ingenuamente el recto corazón* (3). Safo está, en el relieve, sentada tañendo el plectro; Alceo la interrumpe con pasión; después de oir largo rato apoyado en su bastón el instrumento sonoro, se le acerca y la contempla apasionado. Ella suelta de la mano diestra la lira que antes sujetaba, pulsa aún vibrantes notas con los dedos de la izquierda y contempla altiva y ruborosa al poco afortunado galán. Es un cuadro interesante, lleno de intención y sentimiento, inspirado en la realidad y aún más en dramático estro, que entre ingenuo y elevado arte supo producir un viejo plástico, con inspirada poesía y entre rasgos sencillos y arcaicos.

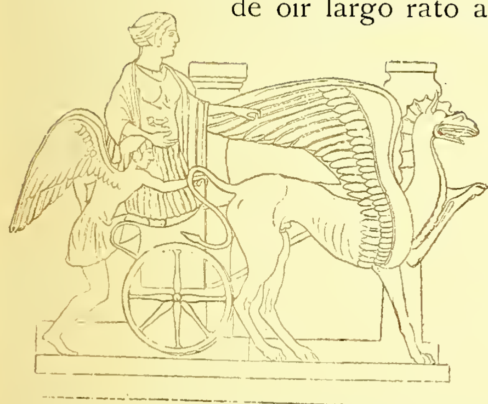


Fig. 389. - Hecate ó Artemis hiperbórea en su carro con Eros. Placa en barro cocido que se cree de Egina

Como éste, intencionado, aunque de asunto más vulgar, es otro relieve en barro del Museo del Louvre, que figura á una danzadora griega dando comienzo el baile al rítmico son de los crótalos (figura 390). La composición interesa por su mucha naturalidad. Está la bailarina á la derecha vestida de corto traje y colocada de perfil haciendo sonar los crótalos y dando pasos cadenciosos. A la izquierda, también de perfil y sentado en una silla, figura en primer término uno

(1) O. Rayet: *Monuments de l'art antique.*

(2) W. Lübke: *Geshichtd. d.* Plast., tomo I, libro II., capítulo 2.°

(3) Muller: *Historia de la poesía griega*, tomo I, capítulo XIII; *Alceo y Safo*, y fragmentos líricos de los dos poetas.

al parecer varón, y tras éste, apoyado en su báculo y en actitud tradicional, otro hombre que también escucha con marcado interés. Las formas todas del relieve, la intención de las figuras, su disposición clara y sencilla y á la vez bien ordenada, la buena colocación de los planos, la composición equilibrada y el modelado fácil, con cierta rigidez de otras partes, hacen al parecer de fines del siglo VI, ó reproducción de otro relieve de aquella época antigua, la *danzadora de crótalos* (1). Muchos detalles pueden darse para determinar su época, mas es sobre todo gráfica la posición del varón apoyado en el báculo, que puede ponerse á cotejo, con semejanza notoria, con las figuras representadas en las estelas fúnebres de Orcomena y de Nápoles (fig. 384).

Por una sucesión de temas se viene en conocimiento de que trataba el relieve de principios del siglo VI asuntos muy diferentes, heroicos, míticos, legendarios, poéticos de actualidad y escenas de costumbres íntimas que tenían aliciente de momento é incitante interés, pintoresco sello viviente y naturalidad llena de brío. Gran soltura realista revelan los de esta clase junto á la poesía bellísima, sentimental y delicada y la sobriedad elegante de la tradición y la leyenda.

Para dar más aliciente á los cuadros que producía el relieve y la estatuaria, recurría la escultura al atractivo del color. La toba ó piedra blanda y granulosa en que muchos fueron labrados, exigía un baño y realce de color que embelleciera el material y le hiciera á la vez menos poroso ó impermeable. Estaba además acorde con la tendencia polícroma que coloría en los siglos VII y VI los templos y otros edificios con vistosas y brillantes tintas, dando realce á los cuerpos arquitectónicos y sus relieves, desde los zócalos á los antefisos y canalones con cabeza de león, que tan brillantes nos aparecen en los restos en barro y otros hallados en Selinonte, Metaponte, Pesto, Agrigento, Segeste y más tarde en muchos otros sitios griegos, italo-griegos y asiáticos. La armonía decorativa, la comprensión de los efectos, la noción de las distancias, el deseo de claridad y realce de relieve vigoroso, el ordenamiento y disposición de partes, la determinación de planos y lo poco saliente de las imágenes en las placas esculpidas hacían emplear el color como complemento de la escultura para atraer la vista y fijarla oportunamente en las diferentes partes de las figuras y cuadros, y un sentimiento delicado, entre pintoresco y plástico, hacía dar gradación de matices á las formas esculpidas, como les daba gradación de realce. Y por otra parte el carácter vario de los asuntos, personajes, formas, desnudos, ropas, adornos, armas y piezas de indumentaria inclinó desde muy temprano á colorir las imágenes con acordes y suaves tintas, gratos matices y vivos toques. Eran la perspicaz comprensión y el sentimiento de lo agradable ó simpático, selecto, gracioso, elegante ó distinguido lo que estimuló á los griegos á la policromía escultórica, y el atractivo del color lo que le hizo aceptarle para

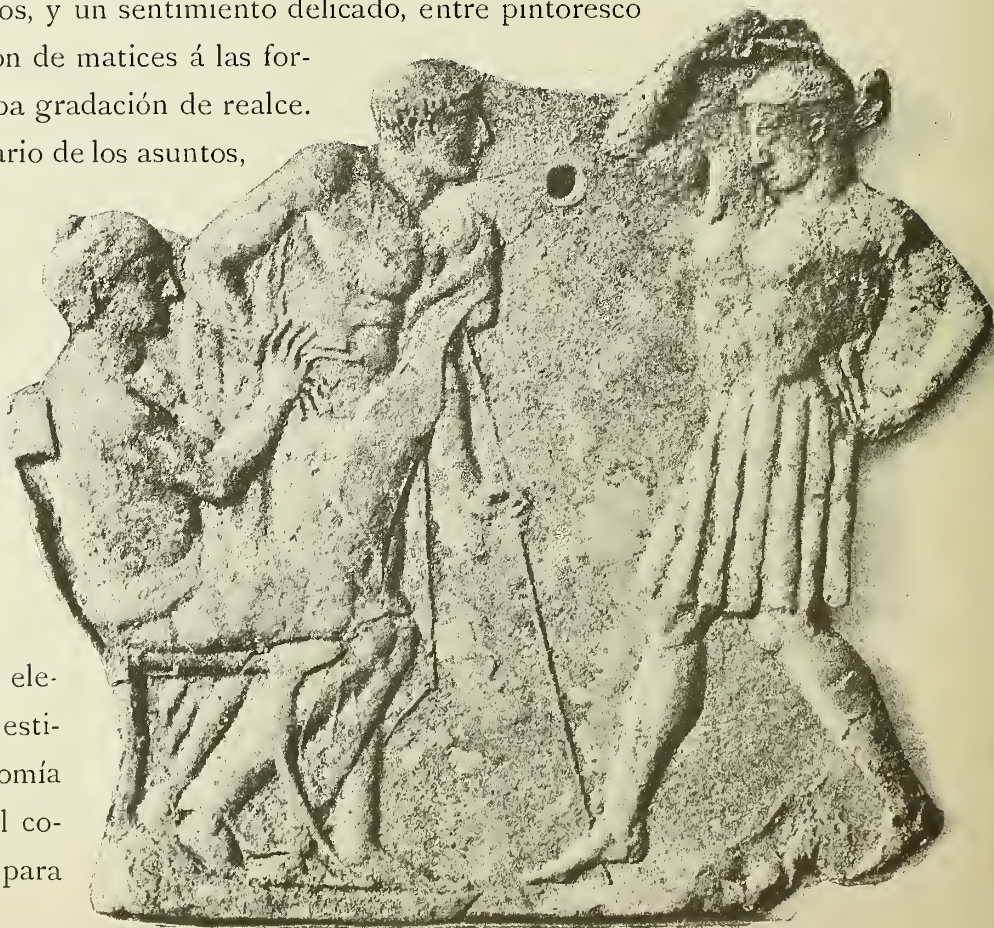


Fig. 390. – Una danzadora con crótalos. Barro cocido del Museo del Louvre

(1) O. Rayet: Lugar dicho.

realzar los encantos de la realidad y la técnica, con armonías tranquilas, sobrias, adecuadas y bellas.

Aquel mismo sentido y aquella comprensión estética que en primitivos tiempos hacía colorir rústicos *Xoanos* con vibrantes y vulgares tintas, hizo darlas después pictóricas á las estatuas, y aquella penetración plástica que *policromaba* triglifos y metopas, mascarones y antefisas, *iluminaba* relieves con atinada noción de las distancias y la perspectiva real y aérea que debían producir las obras y percibir la vista. Así es que se hallan trazos de color en las metopas de Selinonte (fig. 381), y en la estela de Aristión más variedad de tintas: color rojo en los planos bajos, azul en la coraza, y tenues y ya casi borrados indicios de suave pintura en las partes del desnudo y en diferentes arreos; como también se ve brillante policromía, con abundantes matices verdes, en una cabeza de toro conservada en Atenas en el Museo de la Acrópolis, y en varias de las muchas estatuas del período arcaico que pertenecen al siglo VII y término del VI, que enriquecen el mismo museo, se ve aún más de lleno la costumbre de pintar las obras de escultura que se admiraban á distancia ó las que se juzgaban de cerca: en éstas hay verdaderas finezas de sentido y gusto artísticos, que hacen interesantes las figuras aunque se las vea poco hábiles. Avalórase tal comprensión estética á la vista de otras muchísimas obras de menos rudo arcaísmo, y de modo particular á la vista del relieve en barro, colorido con primor, que figura á Electra y Orestes ante el sepulcro de Agamenón (1). Las finezas de sentido que esa policromía revela son ya de un gusto exquisito, primeros conatos felices propios de aquel sentido artístico de un pueblo de ático criterio.



Fig. 391. – Ofrendas á los muertos elevados á la categoría de héroes

El estudio comparado de las noticias escritas transmitidas por los griegos y latinos, y el sinnúmero de restos descubiertos en lo que va de siglo y sobre todo de treinta años acá, que se han acrecido considerablemente con los hallazgos más recientes, han venido á demostrar con la comparación perspicua, que marchó la plástica helénica de Oriente á Occidente, de las islas Esporades, Ciclades y del Asia griega hacia la península é Italia, siendo principales vehículos de ese adelanto sucesivo las islas de Samos, Chio, Naxos, Creta y Rodas. Esparta, Beocia, Corinto, Sicione, Argos, el Ática y las colonias de Italia, representadas por los restos de Selinonte, á lo que ahora se sabe, cooperaron al adelanto por la mediación é influjo de los maestros isleños. Sábese también que á paso rápido adelantó el Oriente griego, y que con más calma y á remolque siguió la plástica en Occidente iniciada por los maestros y por las obras de allende; que las colonias griegas de Siria y la de las islas vecinas llevaron grandísima ventaja á la imitativa de aquende; que el espíritu jónico más ágil aventajó siempre al tardío dórico, llevando aquél la enseña del progreso que realizó sin interrupción en el transcurso de un siglo, y marchando éste á distancia; que Esparta fué ruda en el arte, como lo fué en cultura, por condiciones de familia; que la Beocia, dórica, formó escuela empleando las piedras calcáreas y el mármol local de colores, desarrollando el tipo viril peculiar de la región con rígida musculatura, mientras que el arte isleño y greco-asiático daba imágenes airosas, agraciadas y atractivas, empleando la fundición y el mármol luminoso y pulido, ó el metal vigoroso y rico en cálidos y varoniles tonos. Sábese que en los regiones dóricas se prodigaron las figuras de Apolo, símbolo creyente de pueblo y divinidad de familia; al paso que en el greco-oriental eran tipos de la leyenda y mitología los que fueron preferidos. La semi-jónica y dórica Ática, y muy marcadamente Atenas, tenían carácter intermedio en el adelanto artístico

(1) Véase la pág. 377.

y en la representación de imágenes de tipos femeniles holgadamente vestidos con ropas de abundantes pliegues de trillada ejecución y con apariencia marcada de metálico trabajo.

Jónicos son los relieves de Assos y de Samotracia; las estatuas de Mileto; las placas esculpidas de Xantos y las del sarcófago de Tasos, con figuritas y barros de Milo y otras partes; dóricos son los relieves de Esparta y Sicilia y los restos beocios de Dermis y de Kitylos en Tanagra; las muchas estatuitas halladas junto al que fué templo de Apolo Ptoos, el Apolo de Tenea, y sobre todo la estela de Crisapha (fig. 391), enjuta de carnes en los cuerpos, como de modelado en la técnica; áticas son las estelas de Aristión de Orcomena y de Nápoles que tienen más de jónicas que de dóricas; la Minerva de Endeios y el Mercurio Moscophoros; y como imitación de gusto jónico la lámina de Leucotea, recuerdo de la Villa Albani. Unas y otras producciones tienen más ó menos tinte oriental, más ó menos sello jónico, aunque son esencialmente griegas por sus asuntos y sus figuras, su disposición y su trabajo, por su sentimiento y su gusto. Parece averiguado también que por condiciones naturales y otras menos explicadas causas, adelantóse mucho el relieve en todas las comarcas griegas, en movimiento y vida, en imitación realista y buen gusto, en concepto y sentimiento, en naturalidad y en composición, á la producción de estatuas, rígidas y envaradas, tímidas y sin destreza, como de completo arcaísmo y en técnica tardía. Diríase que son posteriores en más de un cuarto de siglo las escenas de relieve á los tipos de la estatuaria. En cuanto á la figura, parecen haberse estudiado antes con acierto las formas del varón que las agraciadas y más suaves de la mujer, debiendo creerse que á esa prioridad de adelanto contribuyó la vista constante del cuerpo desnudo del hombre en el gimnasio y en las fiestas públicas, y la producción de figuras de atletas con intención de retrato. Así se hace que el tipo varonil pueda estudiarse ya en gradación sucesiva y por etapas de adelanto, al paso que el de la mujer, envuelta en el plegado del clásico ropaje, presenta todavía un incompleto cuadro y da lugar á difícil juicio. Dicho ropaje exigió mucho estudio, y estudio de copia á la vista, sin que la reproducción de memoria fuera posible en modo alguno. Por eso las indecisiones de inexperto cincel son aquí más visibles.



Fig. 392.-Heracles llevando los hermanos Cercopes, imitación de una metopa de Selinonte

Trató ya á comienzos del siglo VI todos los géneros griegos la arcaica escultura. Los dioses de la mitología y los héroes de la leyenda tuvieron sus representaciones, especialmente en el relieve; los atletas y justadores sus icónicas figuras, que no debían ser parecidas, como la de Arrachion de Figalia y sus símbolos alegóricos, como Corœbus el eleo, Orsippo el laconio y los muchos efebos y púberes que luchaban en la Élide después de la Olimpiada XLI. Dió esculturas á los templos como los de samienses, chiotas y cretenses mentados y de sus discípulos griegos, ó cual los antes descritos de Assos y Agrigento; piezas decorativas y arquitectónicas como los



Fig. 393. – Atenea subiendo á su carro con armas y traje antiguos, rodeada de Apolo, Hércules y Hermes. Pintura de un vaso de imitación arcaica

barros de Corinto; estelas funerarias en gran número, algunas reproducidas y muchísimas halladas, y decoración de sepulturas ó de otros objetos votivos con los de uso más común, que empiezan en amuletos é idolillos ridículos y acaban en preciosas placas de ornato para moradas y pórticos. Los vasos pintados de la época dan en cantidad considerable trasunto de lo que era la escultura, así en la distribución de las escenas como en el gusto de componer y en la rigidez arcaica de un arte laborioso y tímido (figs. 392 y 393). Todas las cualidades de los relieves y de las placas estampadas están en esas pinturas de los vasos de alfarero. La materia de trabajo da idea de la época de las obras con juicio del mecanismo; el bronce inició los comienzos y se prodigó después con formas adelantadas; las piedras blandas revelan un período anterior al de la piedra más compacta, el mármol regional y de colores es de escuela de la península y de producciones dóricas á la vez que primitivas, y el Paros más primoroso de los días posteriores al tercer cuarto del siglo VII. La madera fué en todas partes el material primero en que se hicieron esculturas de atletas y de dioses y que continuó dando el estilo á las obras de ese siglo con rigidez que se impuso: fué la madera un material que impidió el adelanto en la península griega, por el apego que produjo á las formas tradicionales y á la imitación de modelos de excesivo arcaísmo á que el pueblo se aficionó.

El país y sus familias; la localidad y sus influencias; el período y sus prácticas; la forma plástica y sus procedimientos; los tipos representados, varonil ó femenino; las imágenes producidas; los asuntos y escenas diversas; las materias empleadas y los procedimientos técnicos, con el modo de tratar las formas, son otros tantos elementos que marcaron gradaciones y caracteres de tiempo y escuela en la técnica de este arcaísmo y que deben tenerse en cuenta para juzgar las obras de ese período primitivo de la escultura griega.

ESCUELAS, MAESTROS Y OBRAS DEL ARCAÍSMO EN EL SIGLO DE LOS PISISTRÁTIDAS

(De últimos del siglo VI á últimos del siglo V)

Las tradiciones de los maestros arcaicos del siglo VII se mantuvieron en las obras más adelantadas y á través del período subsiguiente, informando á los artistas que fueron discípulos de aquellos maestros y de estas obras durante un siglo y hasta la guerra con los persas. Iniciado el movimiento ascendente de la cultura griega con caracteres nacionales y sobre todo de región, tomó el arte plástico el sentimiento de la nacionalidad y de localidades diversas. El arte se fué caracterizando, como la vida, y formando una misma cosa con ésta. El arcaísmo continuó soltando á sus figuras de la tensión muscular y el envaramiento que antes tenían, y dándoles á la par atinada y hasta bella forma y ejecución inteligente: aplicaba la técnica en toda clase de trabajos con habilidad y hasta con primor, y por enlace de la naturalidad, la imitación realista y el procedimiento mecánico aspiraba ya á la belleza externa.

Hermanábase este arcaísmo con el de toda la organización griega de entonces. Arcaicas eran la política y las tradiciones de gobierno, que no lograban desatarse de las formas rígidas anteriores en busca de la independencia social. La dominación de las ciudades era á manera de continuación de la tutela de los jefes de tribu en las sociedades patriarcales. La filosofía y la creencia tenían también de rígida y arcaica con cierta estrechez de ideas y reducido círculo de nociones sin expansión de forma, y la literatura y poesía, sobre todo, poseían caracteres hermanos de los de la plástica escultural que también se hallan en la arquitectura coetánea. El curso del siglo VI representa el vasallaje del espíritu griego á las tradiciones antiguas, y la aspiración de todas las ideas sociales á una vida más expansiva con apariencias



Fig. 393. - Combate de Aquiles y de Héctor

y formas más holgadas y á la vez más populares: á un mayor adelanto nacional que era la aspiración común. La vida poética de los maestros líricos, como Píndaro, tiene de las dos cosas: de la tradición antigua y del empuje moderno; y la novedad dramática aportada por Esquilo con la tragedia representa la explosión de este empuje, de esta conciencia pública que siente su individualidad. En el arte aconteció lo mismo y á la terminación del siglo VI y al iniciarse el último cuarto del V, arte y literatura eran dos miembros sociales que hacían un mismo camino con formas parecidas y aspiraciones iguales y con los mismos resultados. Estaba en ellos el arcaísmo, pero con una grandeza, con una majestad severa que alcanza al bello ideal con sublimados rasgos. La poesía de Homero y Hesiodo y otros épicos continuó moldeando las tradiciones y leyendas nacionales, el sentimiento y las costumbres patrias con las imágenes de los héroes del pasado; dando á la creencia los tipos que el artista seguía tomando por motivo de inspiración y á que intentaba fijar forma plástica, y sobre todo dando episodios y cuadros para las grandes representaciones decorativas de relieve y estatuaria, de frisos y cenefas, pedestales y frontones. Las escenas legendarias más brillantes, las de tradiciones locales más generalizadas, y sobre todo las bélicas y de empuje de la contienda troyana, ó de otros héroes semi-míticos, que con natural é ingenua vida peregrina representan centenares de vasos (figs. 393 á 395) fueron los asuntos más animados y vehementes, más dramáticos (que del drama primitivo ó la tragedia tomaban color) á que se aficionó el pueblo griego y produjo las esculturas al albor de aquella época en que por voluntad de Pisistrato se ordenaban los cantos homéricos.

Un vigor extraordinario había tomado el arte griego después de Dipœne, Scillis y de los maestros coetáneos; agrupábanse los artistas en diferentes centros con modelos que imitar y con tradiciones de arte salidas del tronco oriental de la familia helénica. Las antiguas ciudades que tenían elementos y donde residieron los viejos cretenses isleños y orientales formaron en la península núcleos importantes de productores de obras, que pueden llamarse escuelas desde el postrer cuarto del siglo VI y que se caracterizan de tales en el transcurso de este siglo. Son estas escuelas importantes un grupo de las llamadas dóricas de Sicione, Corinto, Argos, Esparta y tal vez Tebas, Cleone, Ambracia, etc., y las de Egina y Atenas. De ellas salieron los grandes maestros Cánaco, de Sicione; Ageladas, de Argos, y los eginetas y atenienses que dieron vigor y grandeza á la escultura.

Maestros como los laconios *Syadras* y *Chartas* y como *Gitiadas* el espartano tenía la escultura del Peloponeso entre las Olimpiadas L y LIX, que siguiendo á aquellos dos cretenses empujaban ya el arte griego por vías que no eran las gastadas del símbolo inexpresivo, ni del envaramiento de los *Xoanos*. Por entonces la vida artística desbordaba en la península, y la abundancia de escultores era grande en todas las regiones, tanto, que el sinnúmero de nombres que nos quedan no forman más que un pequeñísimo cuadro de los muchos que por habitar comarcas apartadas y poco artísticas, como el Norte de Grecia, y países extranjeros, cual el Asia, Siria y Persia,



Fig. 394. - Lucha de Héctor con Aquiles en presencia de Atena

nos son hoy desconocidos. Los olvidos de los viajeros, ó las pérdidas de manuscritos nos privan también de largas listas de nombres y de la indicación de obras que pudieran dar alguna guía, entre la confusión y la duda, de lo que era aquel movimiento, por extremo extraordinario, de la vida del siglo VI que se refleja en el arte.



Fig. 395. – Héctor y Aquiles en la puerta esqueica, rodeados de troyanos

Nombres sueltos de escultores dispersos que se dirigen á diversas partes, son como las chispas de un fuego intenso y latente que daba ebullición al arte. *Clearco* de Region y *Dameas* de Cortona (Olimpiada XLII), que fundió para la Olimpia la estatua de Milón, su compatriota, el cortonense gigante, que la cargaba á su espalda y recorría con ella el estadio; *Perilaos* de Phalaris, que hizo el toro de bronce de tradicional anécdota, y *Polystratos* de Ambracia, discípulo de Dipœne y de Scillis, á lo que se presume ahora, y de quien era la icónica estatua del tirano de Phalaris, son otros tantos artistas, entre muchísimos que se ignoran, propagadores hacia Oriente, Occidente y Norte de aquel adelanto arcaico de la escultura del siglo VI, sobrada y excedente en vida y en movimiento histórico. El Asia griega no producía ya en cambio el empuje que inició con los samienses, chiotas, cretenses y otros, pues hoy se señala con rareza como un hecho anormal que una región que dió el impulso á las comarcas jónicas, que produjo en ellas sus maestros, que llevó á Grecia é Italia sus modelos y sinnúmero de discípulos, no continuara floreciendo con la misma vitalidad en los países de que salió para transformar los demás. ¿Hay en esto olvido de la historia ó prueba de traslación de la actividad artística á regiones de más vida?.... Puede ser uno y otro.

Baticles de Magnesia (Olimpiada LX) (1), de quien ya se mentó el nombre, y *Aristocles* de Creta, fijados en el Peloponeso, tienden á comprobar el doble aserto. Fueron maestros orientales que vinieron, como otros suyos, á fijarse en el corazón de Grecia. Y desde entonces, cual se ha observado por diferentes autores, hubo un lapso larguísimo en la plástica greco-oriental. Recuérdase el nombre de *Telefan* hacia la Olimpiada LXXII, ó sobre el año 500, que se equiparó en su tiempo con Mirón, y exagerando tal vez el juicio, con el mismo Policleto. Vivió oscuro, á lo que parece, para los viajeros antiguos, morando en Tesalia, país sin arte ó con poca práctica escultural, produciendo obras para la región y para los reyes de Persia Darío y Jerjes. Miéntanse entre sus notables obras un Apolo, un atleta y una estatua de Larissa. Mas ni Baticles ni Aristocles son artistas peninsulares, ni Telefan maestro helénico que se agrupe á otra escuela.

Entre los maestros de Sicione, después de la Olimpiada LX, hay que señalar á *Aristocles*, que aun cuando era de origen sidonio se estableció en Sicione. Su época se fija entre las LXIV y LXV Olimpiadas: era de los artistas *viejos*, discípulo de Dipœne y Scillis, é hizo, según se sabe, á Hércules en lucha con una amazona á quien trata de arrebatar el caballo, grupo que se veía en Olimpia consagrado por Evágoras de Zancle. Su tema es el mismo de una de las metopas de Selinonte. De éste fué hijo *Cleotas* (Olimpiada LXI), que hizo para la Acrópolis de Atenas un guerrero, sin duda en bronce con las uñas de plata. Fué el ingenioso inventor de la barra para la carrera de carros que se veía en Olimpia. Hijos suyos fueron el segundo *Aristocles* (Olimpiada LXVIII) y *Cánaco*, después famoso, de quien aquí se hace sólo memoria. En la proximidad de Sicione vivía *Laphaes* de Plionte, que hizo una estatua de Hércules en madera y de quien era otra estatua de Minerva en madera dorada y pintada, con el rostro y extremidades de marfil, que Pausanias vió en Egira, Acaya, en el golfo de Corinto: atribúyese á este autor estilo

(1) Para la determinación de las Olimpiadas seguimos diferentes catálogos de artistas griegos hechos por autores alemanes, de Muller (K. O.) y los cuadros, *Tabule*, de P. Nicard. Las dificultades cronológicas y las confusiones son muchas.

peculiar marcado, que varios arqueólogos señalan como de lo más granado del arcaísmo. ¿Sería también de Laphaes la imagen de un templo de Apolo, en Egira, que Beulé siguiendo á Pausanias señaló como suyo? También parece probable; por lo cual se señala al escultor época de trabajo anterior á la Olimpiada L.

Corinto, ciudad artística en competencia con Sicione, debió tener también influencias de Dipœne y Scillis. *Echiro*, casi su coetáneo, era maestro sicionés, de quien no se saben obras por más que se le suponga discípulo de Syadras y Chartas, maestros lacedemonios. *Diyllos*, *Amycles*, *Chionis* hicieron juntos y labraron el grupo de la Disputa de Apolo y Hércules por el trípode de Delfos, asunto común en aquel tiempo y representado con frecuencia en vasos pintados y relieves. La lucha debía efectuarse tranquila en torno del sagrado trípode; en ella Minerva asistía á Hércules; Diana y Latona á Apolo, y los dos grupos de divinidades debían estar enlazados según su carácter mitológico y su naturaleza étnica. A Chionis se atribuía el trabajo de los dos tipos femeniles de Minerva y Artemis en el grupo antedicho de Delfos; los otros artistas hicieron los tres restantes, y unos y otros á un mismo tiempo, sobre la Olimpiada LXXVI, en días del maestro de Fidias, Ageladas el Argiense.

Argos, famosa por sus escuelas adelantadas, tuvo también sus maestros arcaicos al transcurrir el siglo VI. De Argos debieron ser muchas obras que los cretenses ejecutaron al abandonar á Sicione. Sicione y Corinto, enlazadas por maestros y obras, iniciaron los comienzos del arcaísmo al calor de los maestros isleños; Argos y Sicione, después unidas, cooperan al progreso del arte en los decursos de arcaísmo adelantado, y las dos ciudades de escultores fundaron escuelas renombradas en toda la antigüedad. Andando el tiempo se caracteriza Corinto por sus barros y jarrones y sus notables bronces; Argos por sus escultores, y Sicione por su pintura, que toma la primacía entre las artes locales.

De Argos eran escultores *Entelidas* y *Crysotemis*, que hicieron las estatuas ó el grupo de Demarete el arcadio y Theopompe, su hijo, vencedores de Olimpia, armado el padre del casco de bronce, del defensivo escudo y guardadas sus piernas por *ecnemides* de metal resistente. Debía ser una obra arcaica hecha con empuje y brío, que indica ya el arte libre de los maestros posteriores. De Argos era también *Aristomedón*, que hizo un heroico grupo consagrado por los focides en Delfos en gratitud de la victoria que obtuvieron contra los tesalios: formábanle varias figuras de sus bravos capitanes Daiphantes y Roeos, de Telias su adivino, de sus protectores míticos y de Phocus entre ellos. Era otro cuadro épico de los que unían ya la historia á los de la poesía homérica como á decoración y ofrenda. De *Hermón*, que moraba en Trezene, villa próxima á Argos, han hecho los modernos un maestro de la escuela argivia, por pertenecer á la antigua Argólide el lugar de su residencia. De Hermón era Apolo Theario, trabajo sin duda en madera, y dos estatuas de Cástor y Pólux en el mismo material. Es posible que todos esos maestros de Argos sean casi coetáneos de *Ageladas*, el iniciador de Mirón, Fidias y Policleto, de quienes se tratará en breve. A ellos vienen naturalmente unidos en los catálogos de artistas griegos *Tecteo* y *Angelión*, que hicieron la estatua de Apolo con las tres Gracias en la mano, parecidas á tres Musas, en monedas de Atenas. Era un grupo colosal que se conservaba en Delos de forma y trasunto arcaico, y que se aproxima en el concepto con cierta facilidad á las estatuas de templos de imponente escultura que dieron fama á otros maestros del venidero siglo. Eran éstos los fundidores, según indicación antigua, que se ejercitaban en su arte sobre la Olimpiada LX.

Todas esas tres escuelas son esencialmente dóricas por su organización y sus obras, y sin duda por el estilo de piezas desconocidas que la imaginación rehace con relaciones afines; y en ellas se encuentra la huella de aquellos dos escultures llamados de Creta á Grecia al terminar el siglo VII, y que con tanto brío impusieron su prestigio y despertaron el estímulo de las escuelas nacientes. Mas ninguna escuela plástica adquirió la caracterizada fuerza y el empuje decisivo que se produjo en Esparta durante el curso de todo un siglo, á pesar de sus tendencias poco artísticas en el fondo y de sus rígidas costumbres. ¿Sería

tal vez que el arte arcaico era peculiar y adecuado al sentimiento y gusto de aquellos arcaístas dorios?.... ¿ó fué por condiciones históricas fortuitas y transitorias?.... Lo que no deja dudas es que en ningún tiempo posterior, ni antes, que se presuma, tuvo la ciudad lacedemonia aquel movimiento plástico que del siglo VI al V formó allí notable escuela, y que para representar sus dioses y héroes no pudo hallar forma mejor el sentimiento regional que el vigoroso y rígido del arcaísmo plástico. Y la costumbre de observar constantemente el desnudo fué de gran aliciente para el adelanto de aquellos artistas y sus obras de escultura.

La dórica región laconia tuvo como de los antiguos maestros espartanos á *Syadras* y *Chartas*, que fueron discípulos de los primeros de Samos, y á *Aristón y Telestas*, hermanos que eran también lacedemonios y que hicieron una estatua colosal para los habitantes de Clitor, ignórase en que época. En Élide vivía Calón (no el de Egina), que trabajó para Región cuando el escultor de esta ciudad Pitágoras no ejercía ya su arte por muerte ó por ausencia del suelo que le dió nombre. Era Calón un artista formado aisladamente, al parecer, con las impresiones naturales que en el estadio sacro presenció durante toda su vida, y con lo mucho que había visto, de su tiempo y anterior en el Altis de Olimpia, museo el más completo de Grecia. Su más importante obra que mencionan los antiguos es el grupo numeroso de estatuas en bronce que fundió para los mesenios, y que se consagró en Olimpia, representando á un coro de treinta y cinco jóvenes ó niños con su maestro orfeonista y el acompañante de flauta, que perecieron ahogados en la travesía de Zancle (Mesina), de que eran naturales, á la ciudad de Región, donde tomaban parte en una fiesta anual. Parecidos ó no, eran retratos ideales cuyo mayor interés fué el recuerdo y la disposición pintoresca de los grupos ó figuras, su actitud é intención expresiva y su forma escultórica. Supónese por cálculos que vivió Calón de Elis por los años 497 y 485 ó entre las Olimpiadas LXXI y LXXIV, cuando el nacimiento de Fidias.

Gitiadas fué tal vez entre todos éstos el que tuvo mayor prestigio. Espartano por su cuna tenía el sentimiento, la intuición, y por decirlo así, el nervio artístico de los plásticos de su patria; arquitecto hábil, fué el constructor de aquel templo cubierto de bronce de Minerva Chalciecos, ó de la *morada de bronce;* poeta, cantó en vigorosa loa, en himno religioso, á la Virgen varonil, la inteligencia de Júpiter. Como escultor hizo Gitiadas la estatua del templo de bronce en el mismo metal, y todos los relieves repujados en la lámina sonora con representación del nacimiento de Palas y sus luchas con Neptuno; los trabajos de Hércules y de Eurysteo; Cástor y Pólux «con todas sus proezas, incluso el rapto de Leucippe;» la partida de Perseo en busca de Medusa; Juno librada por Vulcano de las cadenas con que la aprisionó Júpiter: asuntos de mitología dórica unos, legendarios y homéricos otros, y varios de carácter nacional espartano referentes á la genealogía fabulosa de los soberanos lacedemonios. Todas esas representaciones de Gitiadas son las de un verdadero é ingenioso dórico que pagaba tributo á la tradición y cultivaba el arte arcaico con vigoroso y quizá rudo cincel. El arte experto de Dipœne y Scillis había producido con este un verdadero maestro. Debió ser sobre la Olimpiada LXXI cuando fundió la estatua del atleta vencedor Ainetos y las de Venus y Diana colocadas en grupo bajo un gigantesco trípode, con otra de Calón el Egineta que figuraba á Proserpina; piezas que por su naturaleza y representación acaban de dar carácter al ingenio viril y arcaico de aquel escultor de Esparta.



Fig. 396. – Restauración del trono de Apolo en Amicles

Con él debe anotarse *Baticles el Magnesio* que, aunque extranjero y anterior, formó escuela en Lacedemonia después de la Olimpiada LX y sobre 544. De Baticles era el Apolo Amícleo, símbolo en forma de pilar con cabeza, brazos y tal vez pies, á la manera de los antiguos

simulacros (fig. 396), nunca sentado, siempre de pie, que ocupaba un sitial ó trono magnífico de oro, ébano, marfil y escultura (1). El símbolo de Apolo era colosal (tenía cuarenta y cinco pies de alto) (2) y también lo era su trono, pues las Gracias y las Horas, esculpidas en las partes anterior y posterior del sitial y que formarían sus apoyos, eran tan altas como el ídolo (de cuarenta y cinco pies igualmente), y los espaldares, brazos, asientos varios ó gradas y otras partes que señaló Pausanias estaban cuajadas de imaginería, relieves y semiestatuaria.

La imaginación se va como recuerdo técnico al trabajo del cofre de Cipselo y como adelanto escultural á la estatuaria *criselefantina.* En los brazos había tritones y en el dorso los Dióscuros, y por todas partes escenas y figuras divinas, míticas y naturales, como Alcione y Taygeto, hijas de Atlas, robadas por Neptuno y Júpiter; escenas heroicas de Perseo y Medusa, de Bellerofón y Quimera, ú otras como de la Aurora y Cephale, ó las legendarias y homéricas de Menelao y Helena, Aquiles y Memnón, de Héctor y cien más desparramadas ó amontonadas en cien partes, formando la espléndida ornamentación de un mueble no explicable á que servían de remate y coronamiento los retratos ó figuras de los numerosos artífices del referido trono á contar de su principal autor, y que semejaban como *crestería* ó galería en la parte superior (ó en su espaldar) con las figuras de las Gracias y Diana Leucophriné, protectora del ingenio.

Esos retratos de artistas que cooperaron con Baticles á hacer el trono Amícleo y tal vez algún otro, debieron formar la escuela de Esparta mientras vivía Gitiadas. A ellos se unían los discípulos de Dipœne y Scillis y los coetáneos ó continuadores de aquel espartano hábil en el trabajo del bronce. De ese número debían ser cuatro escultores nombrados, *Doriclidas* y *Dontas*, hermanos; *Theocles*, hijo de Hegilus, y *Medón*, que se ha dicho á veces es el mismo Dontas, equivocado por un copista: todos se cree que recibieron influencias directas ó por medio de obras, en Esparta ó en Sicione, de los cretenses Dipœne y Scillis. A Dontas se atribuye la construcción ó por lo menos la escultura de un *Tesoro* de Olimpia para ofrendas y trofeos. En el frontón representó la Lucha de los Dioses y los Gigantes. La escultura era de cedro y oro y sus relieves componían fajas ó frisos con escenas legendarias de Hércules y Aqueloo protegidos por dioses, y cinco figuras de las Hespérides, que fueron tasladadas á Roma al templo de Juno Elea. Este tesoro era el de los Megarios, para quien trabajó Dontas. En otro de los habitantes de Epidauro había las representaciones de Hércules y Atlas con varios símbolos, que eran obra de Teocles, quien ayudó en ella á su padre; Doriclidas hizo una estatua de Themis y de Medón, que representaba á Minerva. Todos los trabajos dichos de los cuatro escultores fueron de oro y marfil, sin duda con cuerpo de madera. Era el tiempo de Smilis el egineta, que con los lacedemonios mentados trabajó, y coetáneamente de ellos el de un sinnúmero de artistas plásticos hoy desconocidos de que quedaban muchísimas obras en los diversos templos de Elis. Había allí en el siglo VI un verdadero núcleo, un número presumible de precursores del gran arte.

Fueron los espartanos desde larga fecha entusiastas profesores de la escultura arcaica que representaba dioses, héroes y atletas, las tres únicas cosas á que debían consagrar su ingenio. Como dioses y héroes se recuerdan antiguas representaciones de Hércules, Venus y Marte, los dos últimos encadenados, Venus para ser fiel esposa y no liviana, Marte para que diera el exclusivo privilegio de la victoria á los soldados lacedemonios. De atletas se mencionan numerosas estatuas consagradas en Olimpia ó en Esparta; y desde la XXXVIII Olimpiada la *efigie* de *Cratino* que representaba al mancebo Philes, eleo victorioso en las justas, y la que recordaba al niño Eutelidas, vencedor entre espartanos en las competencias de impúberes. Tenían las estatuas de atletas un privilegio particular entre todos los pueblos dóricos, hasta entre los sencillos arcadios que enseñaban en Figalia el retrato de Arrachión, muerto por no cejar en los concursos de Grecia (Olimpiada LIII): era una obra extranjera; mas fué el luchador tan bravo, que mereció por su fiereza estatua después de muerto y loa de la posteridad. El bronce, el oro, el ébano y el

(1) Como algo parecido al Apolo de Amicles puede compararse la Hera de Samos (Museo del Louvre).

(2) Otros dicen que tenía sesenta pies.

marfil eran las materias elegidas por los escultores de Esparta, que dieron con ellas pruebas singulares de destreza y modelos de adelanto. Y es posible que más de una vez el mármol fuese también empleado por los discípulos de aquellos cretenses, que eran sus propagadores; pues pasada la guerra pérsica y aun en el pleno arcaísmo de los contemporáneos de Calón de Egina, Calamis y Ageladas, construyeron los espartanos el magnífico pórtico de los persas, sostenido por cariátides, entre las que señalaba el griego las singulares figuras de Artemisa y Mardonio.

Una serie de maestros de Sicione, Argos, Egina y Atenas marcan el traspaso de la segunda mitad del siglo VI al tercer cuarto del siglo V. Eran maestros arcaicos cuyas figuras tenían aún la rigidez antigua y la quietud y apariencia de asombro, la rítmica actitud y la sonrisa helada y poco inteligente, con aire de imbecilidad. Así son las figuras arcaicas ó *arcaístas*, reproducción más moderna de las otras, por afición á la copia de lo viejo y hierático. Hasta bien entrado el siglo no se perdió el apego á lo rígido de expresión y forma, y en todos los tiempos clásicos, hasta en época romana, siguió la reproducción por copia de los tipos y figuras que más prestigio tuvieron en las ciudades antiguas.

De este número y clase era el Apolo Didimeo ó de Didime (Mileto), que hizo el escultor Cánaco, de la escuela de Sicione. Recuérdase esa figura en monedas *autónomas* ó acuñadas en esa ciudad asiática durante la época de Seleuco Nicator y en otras de varios períodos del imperio romano. Represéntase en las más antiguas una figura desnuda que se apoya en la punta de los pies como en acción de andar, con un cervato de clara forma en la mano derecha y un arco inclinado hacia el pecho en la izquierda. En otra moneda del reinado de Gordiano figura bajo un templete, y diversas piedras grabadas ó gemmas presentan con más claridad el conjunto de la figura. Pero donde se explica perfectamente es en las varias reproducciones de mayor tamaño que conservan diversos museos y en especial el Británico y el de París. El primero tiene una copia en bronce del Apolo de Cánaco que se menciona hoy con el nombre de Apolo Payne-Knight (fig. 397). Es bello y fino de rostro, bello de formas y líneas, redondo en musculatura; adelanta el pie izquierdo y la mano derecha con el cabritillo ó el cervato en la palma, y levanta la otra mano cerrada con que debía empuñar el arco de que queda la señal en el agujero en que se hallaba introducido. Cíñele la cabeza una banda bajo la cual se hacina circular y simétrico el peinado de apiñados bucles ó *torcidos*, del que caen sueltas y separadas sobre el pecho y hombros varias mechas de pelo. La mata de cabello más compacta cubre el centro de la espalda, presentándose de este modo el busto bellamente encuadrado. El desnudo todo tiene algo excesivamente muelle, redondeado, hecho á torno, que semeja mezcla de las formas femeniles con las del mancebo de linfático tipo ó del hermafrodita.


Fig. 397. – Apolo Payne-Knight, existente en el Museo Británico

Parecido á su busto es una cabeza en mármol del mismo Museo Británico, que procede de la colección Townley, la cual se juzga también reproducción de la estatua de Cánaco. Es rostro menos redondo y gordo ó linfático, menos hermoso y afeminado, y está peinado de distinto modo: con rizo crespo y ensortijado, no con bucle torcido, en el coronamiento de la frente, con ondulantes líneas en el pelo y sin mechas sobre los hombros y pecho. Su perfil es menos griego, menos recto; sus facciones son menos puras; su impresión general es más vulgar y la forma más dura y recortada: aspiróse con ella menos á la

impresión ideal; pero se conservó en el conjunto el peculiar sentimiento y gusto primitivos y tradicionales.

Más notable es la reproducción completa del mismo Apolo Didimeo que tiene el Museo del Louvre. Es una estatuita en bronce, graciosa y pulida, que se encontró en Piombino (fig. 398), por cuyo nombre se la mienta. Está en la misma actitud, inclinación y ademán que el Apolo Payne-Knight, con la pierna izquierda y los dos brazos adelantados y paralelos; pero no tiene el cervato en la mano, que se ha perdido: tampoco conserva el arco distintivo de su persona. Es más perfecto su desnudo, mucho más adelantado su trabajo, muy correcto su dibujo y su modelado hábil. Su rostro es más enjuto y de mucha modulación técnica; no es un tipo linfático y es mucho más vigoroso; deja comprender perfectamente que se trata de un adolescente de forma varonil. El estudio del natural es en él por partes un primor. Su peinado consiste en una especie de peluca atada como coleto á la espalda; y, aunque más alto en el centro del cráneo, con bucles crespados y torcidos en derredor de la frente de manera parecida al Apolo Payne-Knight. Tiene el del Louvre los ojos vacíos por faltarle el globo, que debió ser de otra materia y tal vez de pasta ó piedra luminosa. De cobre son los labios y los puntos salientes de los pectorales que forman la tetilla, demostrándose con esas indicaciones la pulidez y fineza del trabajo y la importancia que se le daba. Debió ser como un objeto estimable tratado con gusto decorativo y á la manera que las piezas clásicas de mármol, madera ó metal, embellecidas y adornadas por toques y puntos brillantes.

Otros recuerdos del Apolo Didimeo pudieran citarse que guardan diversos museos, y entre ellos el bronce fino de la colección Pourtales, figura enjuta de carnes y hasta descarnada, nerviosa, rígida, de rostro que sonríe con risa tirante y forzada, y cuyas extremidades, en especial las manos, son finas, perfiladas y de afilada delgadez: los dedos son puntiagudos y toda la musculatura y los nervios están marcados y rígidos. Autores suponen que este sistema de anatomizar el desnudo da más idea del proceder de Cánaco, que las otras maneras arcaicas de formas rígidas y embarnecidas. Mas lo que parece cierto es que el escultor del Apolo de Didime representó varias veces la misma divinidad, repitiéndola por completo, según el decir de Pausanias. La que hizo para los tebanos era simple copia del Apolo que existía junto á Mileto, con la diferencia de que aquél era en madera y éste en bronce de Egina, uno de los más bellos aliajes de la antigüedad griega. Los dos eran colosos, *excesivamente rígidos para ser naturales*, como escribió Cicerón, pero de efecto grandioso, y el de la comarca jónica la obra más estimada de aquella ciudadanía griega. Tenía de la tradición constante de los escultores que producían Apolos más ó menos hábilmente en diferentes regiones, y ocupa el último peldaño ascendente desde el Apolo de Orcomena, al Apolo de Tenea, que adelantan el pie izquierdo y mueven á compás los brazos con paralelismo completo y acompasamiento rítmico.

Aparte de esos Apolos menciónanse de Cánaco una Venus sentada, en oro y marfil (ó pieza criselefantina), con la frente ornada, como Juno con el Polos soberano, con la manzana de Paris en una de sus manos y una flor en la otra mano, como símbolo de fecundidad; varias figuras en mármol que la antigüedad elogió y los Efebos cabalgando en la Carrera (ó guiando briosos corceles en los juegos solemnes y públicos), uniendo por este medio la representación ecuestre, qué debía figurar ya en Olimpia, á la figura icónica, retrato de héroes, atletas y dioses. El mármol, el bronce, la madera, el marfil y el oro fueron materiales empleados por este escultor maestro de la escuela de Sicione, que era dórico y arcaico. Dicen los antiguos que Cánaco, Aristocles su hermano y Ageladas de Argos hicieron, puestos de acuerdo, un grupo de las Tres Gracias,

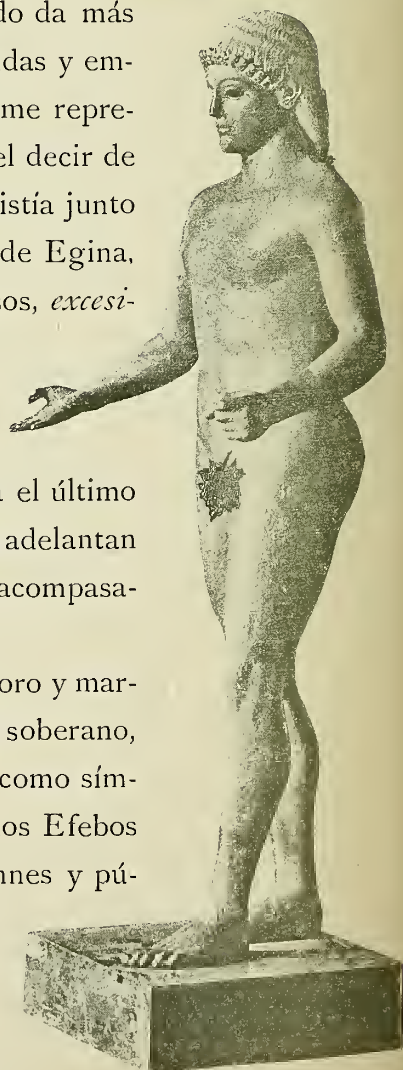


Fig. 398. - Apolo Piombino
Estatuita en bronce, que se conserva en el Museo del Louvre

encargándose aisladamente de la ejecución de una figura. Esto lleva como por la mano á recordar el nombre del maestro de Fidias, maestro á la vez de la escuela de Argos. Era Ageladas escultor nombrado por sus figuras de atletas como Cánaco lo fué por representaciones de Apolo. Uno y otro hicieron, empero, obras de un mismo género: Cánaco hizo para Sicione los *Celetizontes*, y de Ageladas son los Hércules y Júpiter para diferentes puntos. La estatua del atleta Anócus el tarentino; Cleostene d'Epidamne, vencedor en la carrera con sus cuatro fogosos corceles, que renombró la antigüedad, el primero que tuvo estatua, carro y cuadriga representada en Olimpia; el bravo soldado de Delfos Ismosithe, que también fué vencedor en Élide; el grupo ó los varios grupos de mesapios prisioneros, mujeres y caballos que produjo el triunfo de los tarentinos, son obras diversas y complicadas de movimiento y vigor que entre las obras históricas y cuadros conmemorativos se señalan á Ageladas. De él eran también el Hércules de Melite, el Júpiter de los Mesenios, el Hércules joven y el Júpiter imberbe de bronce que hizo en grupo para Egio en Acaya. Héroes, atletas, cautivos, caballos vencedores ó de botín, mujeres aherrojadas, dioses solos ó en grupo fueron otras tantas figuras en metal y quizás en alguna otra materia, que con adelanto técnico y atrevimiento innovador dieron justo renombre al maestro reconocido de Mirón, Policleto y Fidias.

¿Cuál era la época en que vivieron y trabajaron Cánaco, Aristocles y Ageladas? No es fácil precisarlo; mas es de imaginar que todos fueron anteriores al año 500 y que trabajaron entre las Olimpiadas LXV y LXVIII; que el Apolo de Cánaco era anterior al año 493 en que Darío le quitó á los moradores de Mileto, y que fué Ageladas contemporáneo de Fidias, á quien según autores sobrevivió (es cosa que debe ponerse en duda), viviendo hasta la edad de ochenta años ó el año 430; suponiéndose con más probabilidad que fué sobre el 515 su período de mayor esplendor (1).

Muchas obras pueden asignarse á las escuelas de Sicione y Argos, y entre éstas el busto arcaico del Museo Británico y el de la colección Jacobsen, de Copenhague; el precioso busto en bronce hallado en Herculano, que recuerda á Cánaco por sus semejanzas con el Apolo Piombino, y la figura dórica y atlética de Hércules disparando un venablo, que forma parte de la colección Carapanos (fig. 350) y que parece obra corintia. Contemporáneos de Cánaco y Ageladas debieron ser varios escultores eginetas que llevaron la estatuaria arcaica á su período de adelanto, representada por la estatuaria de los dos frontones del templo de Minerva en Egina, construído sobre 522 (2). Pero antes hay que mencionar el nombre de *Calón* de Egina, que esculpió una Minerva Steniade hecha en Corinto, y una estatua de Proserpina dedicada al templo de Apolo Amicleo; hay que citar á *Glaucias* que produjo atletas notables en buena escultura, como Glauco de Caristo, esbelto y airoso, artista y maestro en la lucha, y Teagenes de Tasos, contemporáneos de las guerras Médicas: de este autor era la cuadriga que Gelón, tirano de Siracusa, mandó labrar para el Altis en conmemoración del triunfo obtenido en la carrera por sus fogosos potros; hay que mencionar á *Sinnoon*, discípulo de Aristocles, que hizo otro atleta joven ó niño de Egina; á *Ptolicos*, hijo de Sinnoon, y á *Serambos*, también egineta, que tenían cada uno otra estatua de

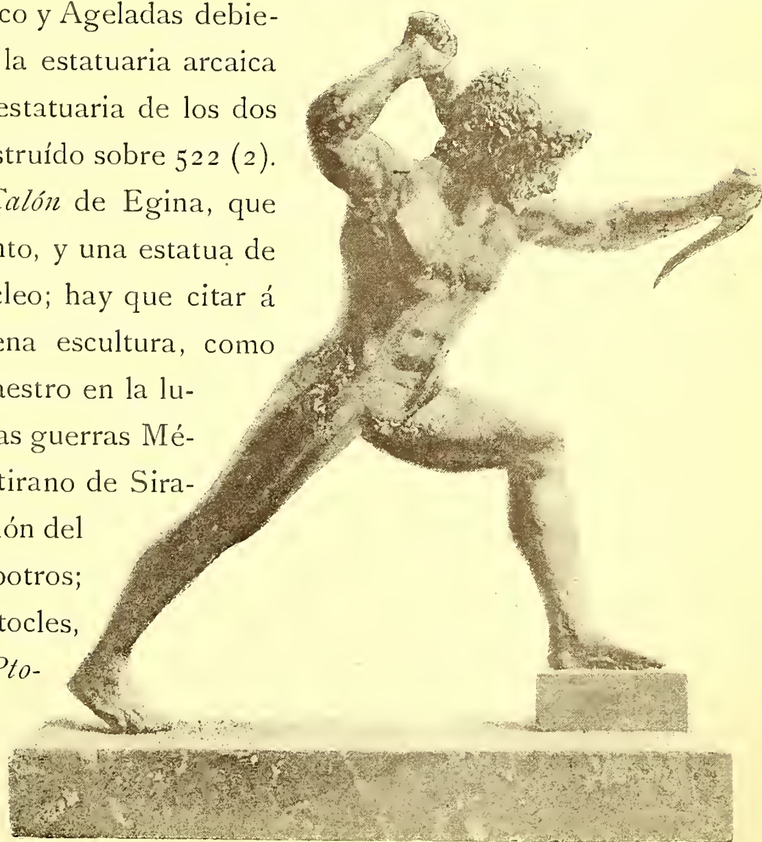


Fig. 399. – Heracles en lucha, existente en la Biblioteca nacional de París, Colección de medallas

(1) E. Beulé decía del 515 al 445.

(2) Suponen otros que se erigió después de la primera lucha pérsica, llamándole templo de Júpiter Panhelenio.

niño conmemorado en Olimpia. Nómbrase á *Simón* autor de un arquero y de un caballo, y al más renombrado, á *Anaxágoras*, autor del Júpiter colosal en bronce, consagrado por todos los griegos al conmemorar el triunfo de Platea. *Filotimos*, *Aristonoo* y *Teoprepes* fueron otros tres escultores de la escuela de Egina que mencionan los antiguos, y tras ellos *Onatas*, el *último de los arcaicos*, que parece de más talla, maestro en señaladas obras.

A *Onatas* se atribuye la Ceres negra de Figalia, reproducción al parecer de más viejo ídolo, con cabeza de jumento y crin, á la que servían de diadema un dragón y varias víboras: llevaba en la mano



Fig. 400. – Grupo escultural del frontón Oeste del templo de Egina, según la disposición dada por Thorwaldsen

un palomo y un delfín, y tenía el cuerpo vestido de negro por la muerte de Proserpina. Eran también de Onatas un Hércules de quince pies, hecho para Olimpia por los moradores de Tasos; un Apolo colosal de bronce para la ciudad de Pérgamo, mentado en un epigrama de Antipater, y al que acompañaba tal vez una estatua de Ilitia; un Mercurio Criophoros con el carnero á cuestas labrado para los habitantes de Phenea en Arcadia, estatua que vestía casco y clámide: del Hércules luchando se ha creído ver reproducción en una estatuita en bronce del gabinete de Medallas de París (fig. 399): dícese que es en pequeño la figura cansagrada entre 510 y 465 por los moradores de Tasos. Tiene movimiento, empuje y arcaísmo, y empuña como aquél á una la maza y el arco, peculiares del forzudo semidiós.

De Onatas era un importante grupo de combatientes á pie y á caballo consagrado por los de Tarento en el santuario de Delfos, entre cuyas figuras había la de Opis, rey de los Yapiges y aliado de los Peucetios, tendido en el suelo y como muerto: junto á él se hallaban Taras, que dió nombre á Tarento, y Falante el lacedemonio, con otros héroes en grupo, recordando la disposición y figuras que se dirá en seguida de los frontones de Egina. Para los aqueos hizo Onatas la Elección de Competidor que debía contender con Héctor, escena tomada del poema homérico representada por nueve figuras, ocho jefes aqueos y el infortunado troyano, conocibles por sus arreos, sus divisas y sus símbolos y por la inscripción puesta á su pie: fué grupo consagrado en Olimpia; é hizo igualmente para el mismo santuario la cuadriga, carro y figura que por encargo de Hierón de Siracusa consagró después de muerto Dinomene, hijo del tirano, en el santuario griego; grupos eran éstos que revelan el valer de Onatas, el vigor y fuerza de su arte, el movimiento y aire épico de sus figuras y la semejanza en asuntos y composición con los dos grupos famosos descubiertos en 1811 en Egina y conservados en el Museo de Munich.

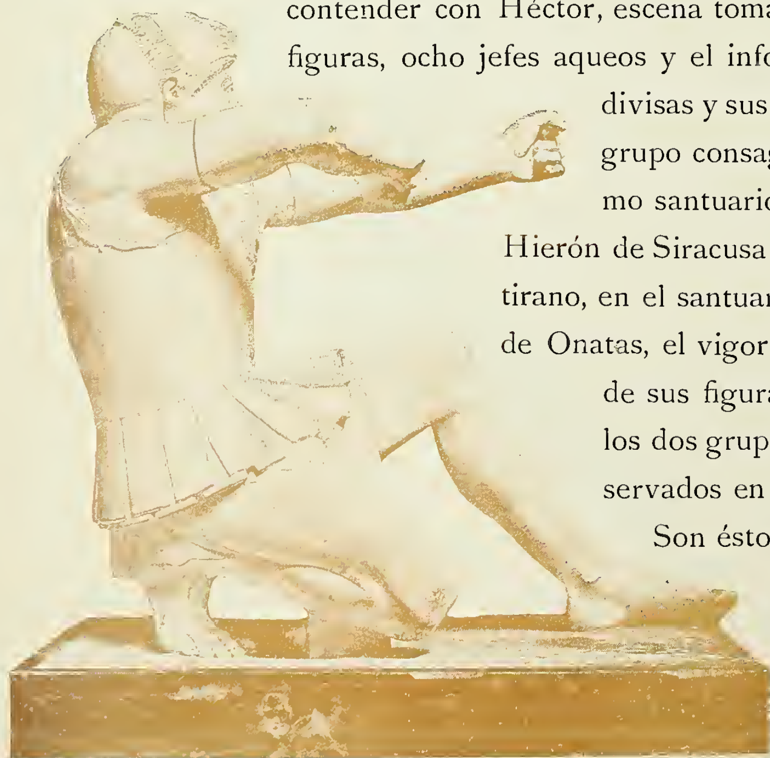


Fig. 401. – Hércules del frontón oriental del templo de Egina. Museo de Munich (según una fotografía)

Son éstos los dos notables cuadros que llenaban el espacio de los dos frontones en el templo antes mentado de Minerva ó de Júpiter, en la dórica isla vecina de la semijónica Atenas y su competidora en artes, hasta que la metrópoli Ática la subyugó, después de la lucha con los persas. Atribúyense por algunos á Onatas y á su hijo,

aunque sin bastante fundamento, y representan según unos y otros autores contiendas de griegos y troyanos en derredor de Palas Atenea; nuevos temas inspirados en el poema homérico de la legendaria Ilión. Ocupaban los dos frontones de Oriente y Occidente, y en ellos había representados, á Oriente, la lucha en derredor del cuerpo de Oicles y bajo la égida de Minerva; á Occidente, la contienda de griegos y troyanos en torno del Patroclo ó Aquiles herido y en presencia de Palas Atenea (fig. 400). La distribución de las dos escenas es la misma, pero en el frontón del Oriente es más incompleta por estar más destrozadas las estatuas y haber sólo de algunas miembros fragmentados. Compréndese, sin embargo, en ésta el sentido de la escena y la lucha, sobre todo cuando se tiene completo el otro frontón: vese claramente á Hércules (figs. 401 y 402) y un personaje, que se cree Telamón, contra un tercero, en quien se juzga ver á Laomedón. Pero en uno y otro cuadro es la lucha lo que aparece á descubierto inspirada en pasajes de la Ilíada y en las tradiciones legendarias eginéticas. Oicles, verbigracia, compañero de Hércules, figura agrupado á los antepasados de los héroes que representaban á Egina; Ayace, hijo de Telamón, y Teucer, héroes de tradicional simpatía en Egina, están en el frontón del Oeste como personajes principales en torno del jefe caído.



Fig. 402. – Cabeza de Hércules de la figura 401 (de una fotografía)

Los cuadros del Oeste y del Este se componen hoy de diez y nueve figuras que antiguamente se agrupaban, once en el frontón del Oeste y las restantes en el del Este. Modernamente se ha dicho que deben darse catorce al cuadro del Oriente, y el resto, en número de cinco, al de Occidente. Las figuras están así más apretadas; pero como esta innovación es aún incierta, debe mantenerse por ahora la distribución antigua aceptada hasta reciente fecha, que da en el fondo una impresión parecida á la que con posterioridad se establece. Toda la composición tiene un mismo sentido y plan en los dos frontones: en el centro Minerva ó Palas, á sus pies un héroe caído, Aquiles, Héctor ú Oicles y una figura que trata de recogerle; más allá, á los dos lados, soldados ó jefes de pie blandiendo lanzas ó espadas; aún más allá, siempre lateralmente, dos grupos bilaterales de héroes con una rodilla en tierra disparando flechas ó agitando lanzas, y en último término, tendidos en tierra y sosteniéndose en uno de sus brazos, otras dos figuras de heridos que arrancan del pecho ó la rodilla el dardo mortífero: toda la composición marcha siempre de mayor á menor altura, siguiendo la inclinación pendiente de los dos lados del triángulo que forma la periferia del frontón y colocadas en actitud conveniente para quedar inscrita en las tres líneas que limitan el espacio del tímpano. Disposición razonada, calculada, equilibrada, rítmica, artística, arquitectónica, monumental, que no puede ser mejor; la más bella posible de llenar aquel espacio con relevado cuadro de plástica decorativa, simple, ordenada y tranquila, llena de claridad á la vez que de sobrio gusto adecuado al edificio. Fué tan bella y tan escultural que quedó siempre después como el prototipo modelo de llenar griegos frontones y de clásicos edificios.

Sean once ó sean catorce las figuras de dicho grupo (como indicaron Wagner y Hirt, ó como ha pretendido Lange), siempre es la misma impresión la de los frontones de Egina, con la sola diferencia de que con catorce personajes es mayor la confusión y con las once figuras más bella la claridad y más sensible el ritmo: en el primer caso los brazos y lanzas de los combatientes de pie é hinojos se cruzan y amontanan con más vulgar desorden, en el segundo se contemplan con más pausada complacencia por su paralelismo equilibrado y su simétrico buen gusto. Cada figura lucha con un contrario en forma, tamaño y actitud. El clasismo es más marcado en ese modo de disponer, más arcaico y más ático por lo sencillo y claro que con catorce figuras. Esta agrupación es más moderna, más pictórica y menos plástica que en la restauración primitiva. Se han de buscar más las figuras y las masas esculturales, los héroes de la contienda en

el episodio homérico cuanto mayor es su número, y se pierde el grecismo al ofuscarse los tipos: no era el gusto griego decorativo de forma arquitectónica, rompiéndose entonces con las cabezas más de una vez la línea ascendente ó descendente que limita las figuras y sirve de marco justo á los dos cuadros troyanos.

Bajo la dirección de Thorwaldsen, el escultor danés, se efectuó la restauración perspicaz y admirable de las diez y nueve estatuas descubiertas en Egina, que se hallaron en mil fragmentos yaciendo sepultadas en el suelo ante la fachada del santuario (1). Adquiridas en 1812 por el príncipe Luis de Baviera, ocupan hoy un sitio importante del Museo de Munich, donde han sido estudiadas en numerosos trabajos y reproducidas con frecuencia en todos los libros de arqueología y de historia de arte. Conforme á estos estudios se han dado nombres á las figuras, diciéndose que Ayax defiende el cuerpo de Patroclo ó Aquiles, á quien ampara Minerva, en el frontón de Occidente; y que al héroe griego siguen sucesivamente Teucer, hermano de Ayax; el segundo Ayax combatiendo, y el herido atravesado por un dardo; al otro lado de Minerva un personaje que trata de levantar al héroe caído y los troyanos Héctor y Paris (fig. 403) con el



Fig. 403. – Fragmento del frontón occidental del templo de Minerva en Egina. Figuras de la derecha (Museo de Munich)

gorro frigio, Eneas y otro herido que postrado les da la espalda; y en el frontón del Este reconócense á Telamón que defiende á Oicles, Hércules con casco de león y coraza de cuero (figs. 401 y 402) y Laomedón que se retuerce moribundo. Un personaje desconocido se inclina en uno y otro frontón para recoger al héroe herido, interés principal de la lucha del tímpano del Este. Palas es en la composición occidental de tamaño mayor que los combatientes, como son en Homero los dioses de mayor apariencia que los héroes. Y las cinco figuras del frontón incompleto son también más grandes que las del completo cuadro y á la vez de trabajo más perfecto que las del opuesto lado, razones por las cuales se opina que son de distinta mano y quizás de distinto período las dos composiciones, juzgándose posteriores las figuras menos perfectas y la más completa composición. Supónense éstas anteriores al año 475 y aquéllas posteriores á la misma fecha, pero sin que haya seguridad para uno ú otro concepto. Compréndese únicamente que marcan el postrer período del arcaísmo adelantado; la transición final á los maestros de Atenas y el Peloponeso y la colección más completa y admirable del siglo VI que se va y del V que comienza. Son ya figuras ejemplares que pueden darse por modelo de disposición, actitud y forma en las escuelas de arte.

Las dos composiciones producidas en el templo de Egina tienen una distribución metódica y geométrica inscrita entre líneas horizontales y verticales paralelas, que forman cuadriláteros, paralelogramos y figuras oblongas imaginarias, compuestas por las líneas extremas superiores é inferiores de los persona-

(1) Fueron descubiertos en 1811.

jes y por la línea media que divide cada uno de éstos formando como su eje vertical. Cada figura se aviene en disposición bilateral geométrica con otras y está en actitud opuesta á ella, y todas se corresponden dos á dos invertida una á otra. La regularidad que esto produce es completa y admirable, siendo de una facilidad extrema de percepción el conjunto de la obra por la rapidez con que se comprende la base bilateral y geométrica en que cada composición está fundada. Es de un concepto elemental extremo, que parece primitivo, pero que por el contrario es fruto adelantado de impresión óptico-estética y de ordenada belleza. Es admirable por lo simple, grata como ideal, y de una intuición ó sentido plástico extraordinario, de experiencia ó reflexión; y dentro de esa claridad geométrica, ¡qué grandiosa, qué expresiva, qué elocuente, qué admirable! Tiene, como las obras de Esquilo, de la simplicidad escénica y de la rigidez plástica, que forma la grandeza arcaica. Y no son en balde, por esa semejanza del simple y sublimado dramático, obras contemporáneas las tragedias del gran maestro y los frontones de Egina.

Falta á algunas figuras vida y á sus rostros expresión, mas tienen todas tanto empuje que suplen con él la carencia de movilidad que se les achaca, y con la impresión grandiosa y petrificada de las facciones

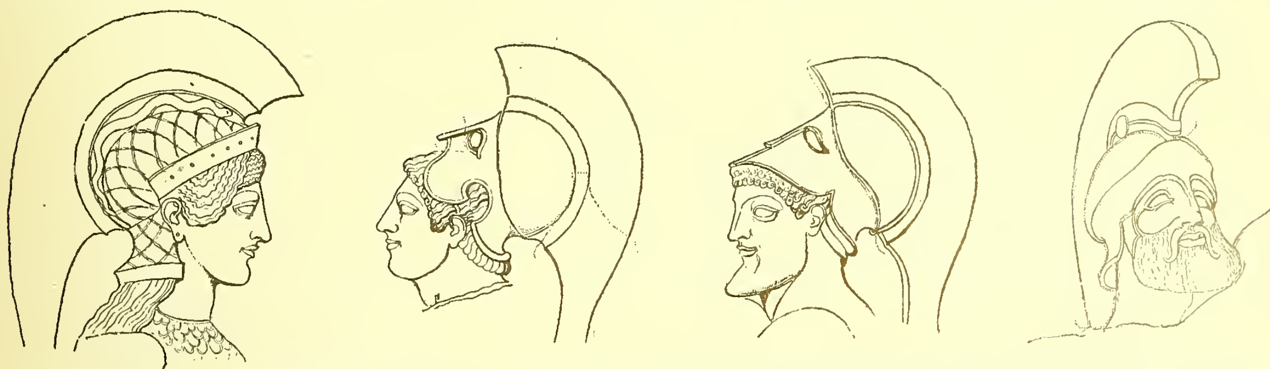


Fig. 404. - Cuatro cabezas del templo de Minerva en Egina: de Palas ó Minerva, Teucer y Héctor, del frontón del Oeste, y de Laomedón, del frontón del Este. Museo Gliptolece de Munich

suplen la pasión fisonómica de que carecen. En las figuras que quedan son los bustos (fig. 404) de varonil cuadratura que parece acrecer su carácter bajo el elevado y heroico casco que defiende resistente la cabeza. Se ve que eran bravos los héroes de aquellos rostros y tenaces en la lucha los que lucían tales morriones y penachos. Esta arma defensiva encaja y se amolda al cráneo sólida y ajustada, como formando una sola pieza con la denodada cabeza. Son restos de héroes, no de hombres, de épicos seres de un poema, que merecen por lo grandes ser representados en mármol y quedar petrificados. Sus formas de filiación tienen de legendario y fantástico. La frente bombada, el ojo saltón y ovoide como una almendra; la nariz plana y cuadrada, saliente y prolongada; la boca de labios comprimidos y estrechos, relevados por sus comisuras como si fueran á sonreir con irónica y helada sonrisa de alma insensible de piedra; la barba también saliente y de ruda y llena mandíbula, y el cuello robusto y encogido, dan á todas las figuras, desde la espectadora diosa hasta el último soldado, un sello entre vulgar é ideal, entre inteligente y obtuso, entre noble y realista prosaico, que pone á esos rostros de héroes sobre el nivel común de los hombres representados y en la línea de semidioses que forjó la antigüedad. Sus líneas y grupos regulares y artificiosos de rizados cabellos y barbas simétricas, y la masa geométrica y plástica del pesado y alto casco, aumentan y avaloran aquella impresión de seres fantástico-ideales dignos de la escultura y la estatuaria que ofrecen los héroes de Egina. Que eran ya grandes escultores de concepción vigorosa los que hicieron esas cabezas, se ve por los bustos de Héctor, Teucer, Patroclo y el segundo Ayax del frontón oriental, rostros llenos de vehemencia y rudeza; por el de Hércules y del llamado Laomedón, que expira reclinado en el ancho escudo y empuñando la espada, cabezas las dos del frontón del Este. Las líneas y formas de esas caras son simples, toscas, varoniles, que expresan tenacidad y apasionamiento sin tener casi expresión. Son la prueba más palmaria de cómo entendían los griegos de antiguos tiempos la expresión escultural revelada por la actitud y por líneas generales, por planos limpios y acentuados de clásica

cuadratura. La masa, el volumen de las cabezas descubiertas ó defendidas entraba también por mira en la significación de un tipo, determinando su carácter con precisión y claridad. Y el modo de ser individual y transitorio expresivo había de buscarse en el conjunto, en la impresión de la silueta, no en detalle de la expresión.

Si notables son las cabezas por su masa desbastada, notables son también los cuerpos de aquellas diez y nueve figuras, por la impresión rotunda del conjunto, por la grandiosidad é inteligencia del desnudo, por la belleza plástica de la actitud, por su pintoresco escultural y por la noción del detalle y maestría de ejecución. Hay, ante todo, un sentimiento del carácter de cada personaje en el dibujo y en la actitud; luego, una valiente concepción de la naturaleza heroica en el juego de partes del cuerpo, y últimamente un adelanto admirable en lo que puede llamarse elección de la línea y moldeado de la forma: la combinación de esas tres partes hace magistrales los restos de Egina y algunas de sus figuras notabilísimas, en especial del frontón del Este. Paris y Teucer vestidos son dos ejemplares del modo de sentir el cuerpo bajo la coraza de cuero y la tuniquilla plegada; los guerreros que le siguen desnudos, puesta una rodilla en tierra y colocados equidistantes del centro, son dos academias bellísimas; Ayax, Héctor, Telamón dan otras tantas pruebas de maestría en la forma y belleza del movimiento: son de un empuje irresistible; la figura que intenta arrancar á un herido de la protección de Telamón en el frontón del Este, es de lozanía fornida y viril que da envidia; Laomedón moribundo tiene hermosura y perfección adulta, y como él son bellas otras figuras de heridos; y Patroclo (ó Aquiles) y Oicles caídos ofrecen un desnudo distinguido, y tan sentido y expresivo, que dice con sus ondulaciones el dolor y sufrimiento que explica Homero, ó la inquietud del moribundo griego que teme perecer cruelmente en manos del enemigo. Sólo la figura de Minerva (fig. 404) es envarada y fría en la composición completa, pareciendo asombrada é indecisa, y que el peplo y la égida, regulares, tiesos y rígidos, embarazan el movimiento; que la lanza y la rodela son un estorbo á su desembarazo. Esta figura es la única que se presenta arcaica con extremo por la tiesura del ropaje y la actitud hierática; y aun así, su impresión varonil hace grandiosa y severa, noble y distinguida la impresión de la doncella viril.

Como estudio de cuerpo desnudo ó vestido dicen gráficamente esas figuras el modo de comprender las partes del mismo y el gusto de escuela que de esa comprensión se ocasionó. Adolecen las figuras más bien de cortas que de esbeltas, especialmente en el frontón del Oeste. Las proporciones son comúnmente algo convencionales; la parte superior del cuerpo es más corta y cuadrada que la inferior; el tórax se presenta fornido y robustísimo, y las piernas y muslos, aunque sólidamente musculados, son más esbeltos y airosos que el pecho y la espalda; los pectorales son grandiosos y relevados, como también los omoplatos; el armazón de las costillas es espacioso y corto, estrechándose con rapidez en las costillas falsas; los músculos y tendones del pecho se marcan con exceso, y el recto se descarna y anatomiza en varias figuras; esta parte del tronco se presta á un estudio miológico serio por su verdad, aprendida, no en escuela, sino en el estudio y el gimnasio. Era la época del entusiasmo atlético reproducido por la escultura. En los brazos, el deltoides y el biceps están muy desarrollados, el codo apunta vigoroso y el antebrazo se dibuja robusto como de hombre avezado á la lucha y forcejeo. El dorso marca con fuerte músculo, con formas endurecidas el resultado de esa fatiga habitual y prolongada. Lo que el pecho de Ayax y Telamón presenta lo ofrece la espalda de Héctor.

En la mitad inferior las nalgas son llenas y muy salientes, debido en parte á lo desarrollado de la pelvis y en parte á lo quebrado de la cintura; los muslos se abultan redondeados y su fibra se dibuja muy relevada: sus curvas se oponen expresando la solidez de los apoyos; la rótula sobresale y se marca como el codo, pero con gruesa epidermis que se pliega holgada al movimiento de los huesos. La pierna es carnosa, de dura fibra y tendones, de gruesa *osatura* saliente, y sobre todo de sólida tibia y pantorrilla abultada y muy robusta. Tobillos, tendón de aquiles y pies algo toscos dan prueba de lo resistente de

la constitución y organismo de los homérides representados. En cuanto á las manos son algo rústicas, como los pies, cual si fuera una condición de escuela ó una tendencia imitativa por copia de la realidad. Músculos, venas, tendones, todo está indicado, realzado, anatomizado en unas y otras partes del desnudo y á veces cariñosamente acentuado, como por mano de artista que copió con interés la realidad y sacó partido de su estudio.

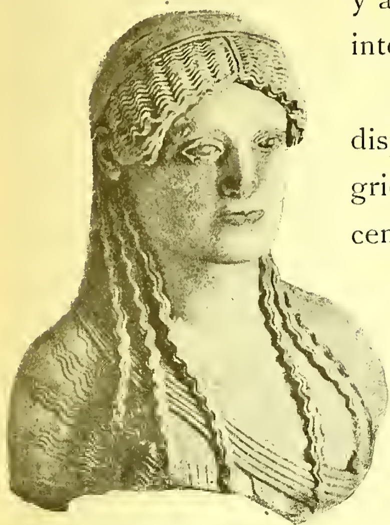


Fig. 405. – Cabeza de mujer, de escuela ática. Museo de la Acrópolis de Atenas

Como figuras más perfectas de la colección de Munich cítanse el Hércules disparando su arco (fig. 401), el mozo troyano que intenta arrancar al héroe griego moribundo del amparo de sus defensores, y la figura del otro héroe yacente que se designa con el nombre de Laomedón. Unas y otras están llenas de belleza imitativa, siendo el Hércules admirable por lo bien proporcionado, el troyano por el vigor que ostenta y Laomedón por lo notable de su estudio. La realidad viviente es en ellas mucho más visible que en los otros personajes; la forma más perfeccionada, el movimiento más activo, la expresión más marcada y la naturalidad, condición común, á diferencia de las estatuas del otro frontón en que hay más rigidez, y si cabe decirlo así, más ritmo arcaísta y más rudeza de dibujo y planos. Supónese que el arte del frontón completo revela algo estacionario, y que hay tendencia progresiva y mucho sentimiento artístico en todas las partes de las figuras y su concepto. A Calón de Egina y á escultores parecidos se atribuye el primero y más antiguo de los frontones, creyéndose que pudo ser maestro ó parte en el otro, Onatas, más ágil de ingenio y cincel.

En muchas de las figuras mencionadas hállanse trazos de color en los trajes y armas (corazas, cascos, escudos, sandalias) y también se señalan en los cabellos y ojos, con alguno que otro indicio en el rostro, como en los pómulos y labios, no indicándose señal alguna de esa coloración en las carnes del desnudo. Prueba evidente de que se aplicaba la policromía á los objetos, pero no á la forma humana. Estas piezas, como lanzas, espadas, partes del casco ú otras, ataduras de la cabellera, adorno de la égida de Minerva, debían ser de metal dorado ó bronce, habiendo quedado en las estatuas agujeros varios donde las adiciones metálicas se sujetaban. Partes unas y otras de bronce y coloridas que se debían acomodar á la policromía de las molduras y á la coloración de los tímpanos en que las figuras destacaban con sus brillantes distintivos é instrumentos luminosos ornados de rojo y azul.

Sobre esos cuadros animados veíanse en lo alto de los frontones de Egina, y á uno y otro lado del centro de palmetas y volutas, dos figuras de mujer que representan las Horas, vestidas arcaicamente, y grifos que según costumbre ornaban los ángulos al remate de los mismos frontones y en la parte superior del edificio. Este era el marco de la composición que encuadraba la alta moldura ornada de palmas y otros adornos de policromía luminosa y cuyos asuntos, estilo y gusto de composición se reprodujo por copia ó imitación en graciosas escenas de elegantísimos vasos (figs. 393 á 395).



Fig 406. – Otra cabeza de mujer de época arcaica. Museo de la Acrópolis de Atenas

La escuela Ática que había dado ya buenos frutos desde el siglo VI, con las obras antes mencionadas y con los restos descritos ú otros (figs. 405 á 408) encontrados en Atenas ó en su comarca, adquirió á la terminación del siglo VI y al albor del V, ó sea desde 525 al 575, un empuje notable con autores importantes que se pudieran parangonar con Cánaco, Calón y Onatas. Dejando á un lado todos los maestros primitivos contemporáneos de Endoios y hasta los que como Aristocles pertenecen al período de comienzo, aunque fueran ya adelantados, hay que señalar á *Limmias*, hijo de Eupalamno, que parece haber sido también buen escultor, por su apelativo de *manos hábiles*. De Limmias era un

Baco que se pintarrajeaba y cubría de mosto en la época de la vendimia, obra en mármol del Himeto popular en Atenas.

Posterior y más notable fué *Antenor* que por voto del pueblo ateniense hizo el grupo en bronce de los tiranicidas Harmodio y Aristogitón, matadores de Hiparco, y que sufrieron impávidos la tortura sin confesar nada de lo que se les exigía. Jerjes arrebató esta estatua de Atenas y *Critios* y *Nesiotes* la rehicieron, como se ve en un grupo de Nápoles. Monedas atenienses posteriores á Alejandro representan este grupo, una de cuyas figuras extiende el brazo rodeado de la clámide empuñando el arma homicida, y otra asesta el golpe mortal al odiado tirano. En bronce se rehizo el mismo grupo, á lo que parece, según una copia del Museo de Nápoles, que enlaza las dos figuras del mismo ó parecido modo. El de Antenor era de antes del año 476 en que Jerjes le sacó de Atenas. *Anficrates*, también escultor ateniense, hizo la estatua de Lena, amante de los enemigos de los Pisistrátidas, que torturada por Hippias, fué conmemorada como heroína por el pueblo de Atenas por haberse partido la lengua para no confesar la culpa de los matadores del tirano. Una figura de león, alegórica al nombre de la mujer heroica hecha por Amphicrates, recordó luego al pueblo de Atenas en la entrada de la Acrópolis la abnegación de la denodada Lena: era un león sin lengua y con la boca abierta rugiendo de coraje y de valor. *Hegias* ó *Hegesias*, tenido por maestro de Fidias, fué escultor ateniense algo posterior á los precedentes, aunque fué tal vez su contemporáneo. De Hegias eran una estatua de Neoptolemo, otras de Cástor y Pólux, niños cabalgando en corredores potros, y entre varias esculturas una Minerva. Las de Cástor y Pólux se veían muy después en Roma ante el templo de Júpiter Tonante y sus niños cabalgando pudieron ser imitación de Cánaco. Critios y Nesiotes, por último, hicieron, además del grupo citado, la estatua icónica de Epicarino. Muchos hermes y otros restos esculturales en mármol pudieran mentarse de esta época arcaica de Atenas y muchos nombres de artistas traerse á cuenta, á recordarlos los antiguos. Los hermes de la época los hizo fijar Hiparco en gran número en las vías públicas de la ciudad, y á lo que se supone, quedan restos en varios de estos símbolos de adoración desenterrados hoy de la capital de Grecia. Tenían inscripciones al pie ó métricas sentencias de Simónides y Anacreonte, y peinados y rizados en los cabellos y barba como los acicalados jonios, sonreían al viandante con irónica sonrisa, *con sonrisa eginética*, y le entretenían á su paso con algún ingenioso concepto.



Fig. 407. – Escultura colorida. Figura de mujer de escuela ática. Museo de la Acrópolis de Atenas

El grupo de Critios y Nesiotes, según el del Museo de Nápoles, era el de dos vigorosos jóvenes de rostro bello, de pelo pegado al cráneo, fuertes, musculados, perfectos de forma, que con firme y violento paso y actitud decidida hacen frente al tirano, resueltos á matar ó morir. La estatura, proporciones y varonil expresión de estas figuras los presenta como atléticos y lozanos; con arte adelantado y vehemente, de movimiento desembarazado, dueño de todas las condiciones técnicas y de la variedad de actitudes; pero sin haber perdido por completo ni el influjo de la



Fig. 408. – Mujer guiando un carro, relieve hallado en Atenas. Museo de la Acrópolis

rigidez arcaica ni del rítmico acompasamiento que mueve pies, piernas y brazos á compás, como si accionaran al son acorde de un cadencioso instrumento. Se ve que tenían suma relación de concepto, disposición de grupo y acción, actitud y empuje con las musculadas figuras que cubrían los frontones de Egina. Supónese que el grupo de mármol de los tiranicidas era de sobre 476.

Las muchas obras de escuela ática pertenecientes al siglo VI que se han descubierto de veinte años acá (figs. 405 á 408) demuestran cualidades peculiares de esta escuela y adelanto expresivo y técnico de época que no se despinta fácilmente, así en los tipos de las fisonomías, en su peinado y adorno, como en sus formas de desnudo y en el traje femenil detallado en pliegues y menudos adornos, en una mezcla distinguida y natural de todas las partes y en cierto agraciado ideal del conjunto que embellece y hace característica la realidad. Las cabezas de atletas ú otras (figs. 312 y 358) son de perfectas facciones y plano grandioso, finas de trabajo y bien modeladas, aunque todavía con tosquedad de procedimientos primitivos y traspaso excesivamente marcado entre unos y otros planos. Las líneas de las cejas, ojos, labios y otras están *segadas* y como cortadas en toque seco, desbastado y sin pulimento: el paso del cincel y el golpe del martillo queda de primera intención y sin modelar. Los pómulos y labios, la base de la nariz y otras porciones relevadas, huesosas y las deprimidas ó que ondulan quedan aún demasiado simples; las orejas son grandes y tiesas como prueba de poco adelanto técnico, y todas las fibras aparecen todavía como excesivamente torneadas: son más grandes y llenas que estudiadas.

Las barbas y el pelo en cambio pecan por exceso de detalle, de observación meticulosa y en demasía encariñada. El vello de los rostros es á veces nimio con inexperiencia y recortado con dureza y mecánica monotonía: tiene la tosquedad ruda, vulgar é infantil de las obras de los períodos bárbaros. El pelo, si bien es monótono en su disposición de masas, es también trabajado, artificioso y hasta elegante: parece que en él estaba toda la atención del escultor; que era el peinado la gala, el adorno de la estatua, como lo fué del busto individual acicalado, ora por anchas trenzas y moños, ora por rizos y bucles, ora por ondas y mechas ó guedejas, formando siempre grupo, siempre geométrica y cuidadosamente hacinado y ondeante, relevado á guisa de *tupé*, diadema ó corona. El busto así presentado y ornado es simpático, sonriente y amable. Recuerda aquellos rostros arcaicos de Chipre (figs. 98, 104 y 106), pero es menos arcaico é inocente ó cándido en la expresión, más distinguido, noble é inteligente y de arte mucho más adelantado. Los mejores arcaicos de aquella isla fénico-griega no los igualan en adelanto de dibujo y trabajo mecánico. Son, empero, sus próximos hermanos y tal vez sus predecesores ó antepasados, si bien en mucha parte son coetáneos los mejores productos greco-orientales de Chipre y los últimos del arcaísmo helénico. En las cabezas áticas á que aludimos, los tipos femeniles son más finos y pulidos (figs. 405 y 406) que los bustos de varón, por bellos y modelados que éstos sean.

En cuanto al cuerpo, semeja su desnudo al últimamente descrito en las obras eginetas ó peninsulares: es compacto, varonil, musculado; pero tiene otra cualidad de que el egineta carece: es airoso y tiende á mayor esbeltez y más gracia. En los tipos femeniles vestidos de ropas artificiosas por su plegado abundante y diminuto y por el mucho detalle de la túnica ó chitón adornado de franjas, por el *chitonisque* de punto, corta tuniquilla al chitón superpuesta, y por el *himación* que completa el traje de las elegantes mujeres áticas, algo jónicas en su vestir, con pieza larga que recogían con la mano izquierda con distinción y coquetería (fig. 313), es por lo que más se señaló la escultura de esta escuela entre las varias de Grecia. Las muchas figuras de la Acrópolis de Atenas, algunas coloridas con sumo arte y originalidad (fig. 407), son abundantísimo comprobante de la peculiar manera de presentar el tipo femenil de la escuela arcaica ateniense del tiempo de los Pisistrátidas. La manera de llevar las tres piezas; lo historiado y lleno de detalle del tuniquillo; lo caprichoso y bello del plegado simétrico del pecho, costados y espalda, que orna el chitón, y lo recogido de éste hacia los pies (fig. 357), son tres cualidades, antes poco conocidas, hoy probadas, que caracterizan esta región escultural. El Museo de la Acrópolis de Atenas

es la escuela en que esta escultura puede estudiarse, con prolijo estudio comparado, por los numerosos ejemplares de estatuas contemporáneas. La afición al plegado abundante, detallado, repetido, simétrico, regular, artificioso, y sobre todo la afición á los pliegues y á las abundantes ropas grandiosas y holgadas, fué otra de las cualidades que distinguían á Atenas entre los siglos VI y V. Ejemplo nuevo es la mujer ó diosa, Atenea ó la Victoria guiando un carro (fig. 408), y la figura sentada con clásica y sosegada actitud: son dos ejemplos, entre muchos, de las condiciones peculiares y características que aquí se indican. La última sobre todo es ya magistral por grandiosa y estudiada manera de plegar, y la primera da el traspaso de la Minerva de Endoios á las obras de Calamis y sus coetáneos.



Fig. 409. – Penélope, figura arcaica de escuela ática en el Vaticano

Como se ha dicho, la escuela ática y sus predecesoras representaban, además del tipo humano, caballos solos, montados ó en carros, y les daba ya entonces la vida inquieta de potros briosos (fig. 361) que después se halla en los frisos del Partenón. Representaba también otra clase de seres inferiores y se gozaba en darles vida y realidad pictóricas. Los principales debieron ser perros y corceles de que tanta mención se hace por los autores antiguos.

Marcan gran adelanto después del siglo VI figuras como la Penélope del Vaticano (fig. 409), inmóvil, sentada en una piedra en que apoya la mano izquierda y como en actitud expectante. Supónese que formaba parte de algún grupo donde se hallaban Ulises y otros personajes, con los que parece estar enlazada por su actitud la figura de Penélope, que sola no tuviera significado. La figura toda es primitiva en su intención y tiene más bien de relieve que de estatua; su plegado es regular y monótono como el arcaico, aunque más bello y suelto. Con esta imagen se enlaza naturalmente la Hestia ó Vesta Giustiniani (fig. 410), rígida como un pilar (1), pero con agraciado peplo y velo, cual Penélope, y con los brazos y rostros ya bellos y bien formados. Parece más bien un sustentante que una estatua y tiene marcada intención arcaica. Penélope y Vesta semejan ser de escuela ática, no siendo aventurado tenerlas por obras del tiempo de Calamis, valioso maestro de Atenas.



Fig. 410. - Vesta (Hestia) Giustiniani

Mucho más adelanto ofrece en esta misma escuela el efebo desnudo, mutilado de rostro y sin extremidades, hallado en Atenas junto al teatro de Dionisos, supuesto Apolo, y que se ha atribuído ya al mismo Calamis, ya á otros de sus contemporáneos que vivían en tiempos de Cimón. Es bello, bien proporcionado, modelado con arte, simpático de rostro, y recuerda la serie de Apolos mentados, desde el Apolo de Orcomena (fig. 310) al Apolo de Cánaco (figs. 397 y 398). Su impresión es bien marcada y obliga por lo favorable á juzgarle de más adelantado tiempo y de ya pleno siglo V aproximado á Mirón.

De otras regiones y escuelas son también restos que aún quedan y que merecen recuerdo aquí. El relieve jónico de Tasos (fig. 411), conservado en el Louvre y que representa en estela funeraria á una matrona sentada como la del relieve Leucotea del Museo de Nápoles, pero de ropaje más holgado grandioso y más adelantado plegar; la metopa con Acteón devorado por los perros de Diana (fig. 412), que con otros de igual estilo formaron parte de la escultura del Hereón de Selinonte; las figuritas en bronce de va-

(1) La parte inferior del vestido tiene canales como un fuste.


Fig. 411. – Placa de una estela funeraria hallada en Tasos con la figura de Philis, hija de Cleomedes. Museo del Louvre

rias regiones dóricas y del Peloponeso (figs. 290 á 292), que aun cuando de estilo primitivo son de época adelantada, y la cabeza arcaica del Museo de Madrid, hallada en Tívoli, y tenida hoy por un retrato de avanzado arcaísmo. Los restos de metopa de Minerva luchando con un gigante y un héroe moribundo de las ruinas de Selinonte, así como las otras de cuadrigas de la misma localidad, son de período intermedio entre las más antiguas metopas antes señaladas (fig. 381) y la mencionada en este párrafo, que con relieve vigoroso, natural y muy adelantado, lleno de variedad, vida y riqueza de movimiento y detalle, nada tiene que envidiar á la escultura de su época.

A casi perfecto arte debe atribuirse también el relieve de la colección Despuig, de Palma de Mallorca, que representa á Orestes vengando á su padre entre seis figuras, en las que resaltan la de Egiste, Electra y el matador, armado del arma fatal, y algunos de los personajes laterales por la expresión de intensa pena ó dramática actitud con que toman parte en el trágico cuadro. Es una pieza notable en su clase que marca época entre el arcaísmo que termina y el clasicismo simple y grandioso que comienza, y á que se enlaza como intermedio. Señálase como contemporáneo otro relieve de una fuente de templo conocida por el *Puteal* de Corinto en que están dispuestos en sucesivo y circular orden Hércules, Minerva, Alcmene, Apolo, Diana, etc., siendo su principal tema, entre el forzudo semidiós y Hebe como desposorio ó reconciliación. Forma esta procesional marcha á manera de friso tratado con sumo arte y sencillez, y posee bellezas de primer orden que se relacionan con las de las obras áticas y eginetas por su vigor, y gracia rítmica (1).

Las ahora indicadas hacen memoria de las cualidades de importantes maestros ya nombrados y de otros como Calamis, cuyo estilo forma el último peldaño del arcaísmo, que enlaza al majestuoso templo del clasicismo griego. Calamis, autor del Mercurio Criophoros, contemporáneo de Onatas de Egina y Pitágoras de Región, de Critios y Nesiotes, trabajaba con empuje entre el año 490 y 468, y de la Olimpiada LXXV á la Olimpiada LXXXVII. De Calamis elogió la antigüedad la cuadriga que de acuerdo con Onatas fundió para Olimpia por encargo de Hierón de Siracusa. Era fundidor, escultor en mármol y autor de obras criselefantinas en oro y marfil. Hacía colosales estatuas en bronce, como el Apolo de sesenta pies de Apolonia del Ponto y que se menciona después en Roma; niños montando caballos de carrera como los que se veían en Olimpia; dioses de todas clases y materias, de todo sexo y tamaño, solos ó en grupos, y animales de señalada maestría y belleza y perfecto trabajo, como sus bigas y cuadrigas, que la antigüedad admiraba. De sus figuras de divinidades señálanse con especialidad el Mercurio Criophoros ya dicho, que se veía en Tanagra (Beocia), donde había suyo también


Fig. 412 – Acteón devorado por los perros de Diana. Relieve de una metopa de Selinonte. Museo de Palermo

(1) Gerhard: *Esculturas antiguas*, I, láms. 14 á 16. Hoy en Londres, propiedad de lord Guildford.

un Baco en mármol de Paros; una Afrodita (Venus) Pandemos y la apellidada *Sosandra*, erigida á la entrada de la Acrópolis de Atenas; otro Apolo Alexicaco en el Cerámico de la misma ciudad; distintas figuras del mismo dios de la Armonía ó solar; un Esculapio de oro y marfil con la piña y el cetro en las manos, que se admiraba en Corinto, y el famoso Júpiter Amón consagrado por Píndaro en Tebas. Sus personajes legendarios cual Alcmene y Hermione, la última figura llevada á Delfos por los de Esparta, tenían nota de bellos entre escritores antiguos que admiraban en Calamis la majestad, la gracia y la vida de sus figuras. La *noble* y *discreta sonrisa* de su Sosandra, la *pulidez* y *gracia* de sus otras obras y aquellos finos epigramas de Luciano, ó el juicio incisivo de algún retórico, revelan el aprecio que Grecia y Roma hacían de las estatuas de tan admirable escultor.



Fig. 413.-Hermes Criophoro de Calamis. Relieve de un altar de Atenas

El estilo de Calamis era también rígido y algo tirante, como de maestro arcaico, pero lo era más por gusto de época que por envaramiento de concepto: era más externo que íntimo de la concepción artística. Esto se opina á la vista de dos reproducciones de su Mercurio que se han juzgado copia fiel ó imitativa de la misma divinidad. Es una de esas copias el Mercurio de Wilton House, propiedad de lord Pembroke, que lleva el carnero á cuestas y le sujeta por las patas: cubre su espalda con un manto de simétrico plegado que cae vertical y rítmico, y lleva rizada cabellera con trenzas y bucles, barba lacia y peinada. Con los pies y piernas juntos y con gran tensión de cuerpo, recuerda perfectamente los modelos con que aquellos escultores se formaron; mas es bello, agraciado, perfecto de formas y de ejecución delicada y sentida: da indicio de las cualidades que al escultor de Atenas se atribuyen. Otro Mercurio que se dice mejor imitación del de Tanagra es el que se ve en un fragmento de relieve bajo, hallado en Atenas (fig. 413), que presenta de perfil á Hermes, y al becerro en colocación opuesta al de Wilton House. Lleva la cabeza ceñida por una cinta, la barba puntiaguda como Dionisos y el manto al brazo. Tiene, empero, la misma dulzura sentimental y meditativa en el semblante que aquella estatua de la colección inglesa, é igual delicadeza de formas y modelado, á la vez que la misma afición arcaica por apego de tiempo y escuela. Es como dato buena indicación del estilo y arte de Calamis. Su obra beocia se recuerda también en monedas de Tanagra, que inician en el reconocimiento de las reproducciones antedichas. El adelanto é importancia de este maestro ha hecho que los modernos le señalen un puesto distinguido de director de las obras de Atenas, ó de decidor en ellas durante la administración de Cimón, cual se dirá de Fidias durante el gobierno de Pericles.

Pitágoras de Región representa también en la misma época la actividad y el estilo precursores del gran movimiento plástico helénico. Era escultor de la realidad, como Calamis lo era del ideal arcaico de dioses, héroes y tipos legendarios, y de fogosas figuras de corceles acompañados de púberes ó efebos. Sus atletas robustos, copiados en la palestra, dan idea de su gusto y cualidades. Pitágoras se dedicó al estudio paciente y concienzudo de la forma humana, señalando de modo realista el detalle en sus obras; marcando en ellas venas y nervios y estudiando cuidadosamente el pelo. Por el asiduo estudio del natural representaba hábilmente carros y caballos en la carrera, como el que hizo para Olimpia, en que estuvo admirable maestro al figurar los cuatro briosos potros y al victorioso carrero acompañado de Nice. Tenía en Delfos un Pancracio hermoso que competía con las mejores estatuas de Mirón. Su Perseo tuvo fama entre sus figuras heroicas, en las que gozó de singular prestigió su Filocteto de Siracusa, en bronce, modelo de estudio, proporción ó *simmetría* magistral, de bello estudio de partes, de armonía de conjunto y de sentimiento expresivo por su intenso dolor y heroico sentimiento: fué por ello objeto de un epigra-



APOLO CHOISEUL-GOUFFIER

MÁRMOL DEL MUSEO BRITÁNICO (DE REPRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA)

ma que le valió el elogio de inmortalizador del sufrimiento en duradero metal. Dos gemas se recuerdan en colecciones alemanas, una de Bonn y otra del Museo de Berlín, que reproducen este original de Pitágoras dando de él clara memoria. Su Europa y la vaca, hacía de él elogio en Tarento; su Apolo dando muerte á la serpiente Pitón y su estatua de Apolo Citarede, titulado el *Justo*, representan entre los dioses la belleza y el vigor naturales del mancebo estudiado entre los mozos del Gimnasio. Todas las figuras por él esculpidas eran resultado de ese estudio y tendían á presentar la lozanía, la vida y el armónico desarrollo de las formas por medio del desnudo y la viveza íntima y sentida de la expresión inspirada del mundo real. A esta tendencia obedeció la concepción varonil y hermosa de la estatua conocida por Apolo Choiseul-Gouffier, del Museo Británico (1), uno de los más bellos desnudos de los contemporáneos de Calamis y Mirón, y que por lo magnífico de su torso, de ancho pecho y espaciosas espaldas; por lo perfecto de los demás miembros, lo delicado y minucioso de otros detalles, lo interesante del rostro, lo cuidado de los cabellos, lo distinguido de la ejecución y lo sobrio y sencillo del conjunto, da idea de la representación de un atleta por manos de Calamis, con real y grandioso concepto, y á vueltas de resabios arcaicos, con formas armoniosas y modelado admirable. Ni las obras de Nesiotes y Critios, ni el grupo de Armodio y Aristogitón (fig. 414), alcanzaron un más allá, á pesar de ser algo más modernos que el escultor de Región y contemporáneos de Fidias.



Fig. 414. – Cabeza de Armodio del grupo de Armodio y Aristogitón de Nápoles

Con esas admirables obras terminó el período arcaico y comenzó el de esplendor. Mas fué tan persistente el gusto que ocasionó el arcaísmo y tan viva la impresión que produjo en el espíritu de la sociedad griega, que siguieron aceptándose por mucho tiempo después como modelos selectos de maestros ejemplares. El sentimiento estético de los clásicos antiguos se apasionó por lo sencillo y por los caracteres rígidos y de timidez mecánica. Y en épocas muy posteriores, acostumbrados los latinos á la escultura etrusca, sintieron particular predilección por aquella sencillez rígida de forma, que era á la postre convencional, artificiosa y rebuscada. Bien así como admiraban con verdadera pasión las formas grandiosas de Esquilo, injertas de arcaísmo y de sencillez que fascina. Así se hace que se vean con apariencia primitiva estatuas y relieves, dibujos y pinturas de época posterior al estudiado siglo VI, y hasta porteriores al V, que tienen impresión arcaica y que por esta imitación, años atrás inexplicable, toman el nombre de *arcaístas*.

De esta clase son la Palas de Dresde, la Minerva de Herculano, la Venus arcaica en bronce, recuerdo de Astarté (fig. 275) de graciosa impresión, y la in-



Fig. 415. – Diana de Nápoles: Estatua arcaísta con ribetes polícromos

(1) Véase la lámina aparte de este libro que la reproduce.

genua Diana, dicha Diana Acrotera, encontrada en Oplonte y vulgarmente nombrada la Artemisa de Nápoles (fig. 415). Es la primera un bronce sin cabeza ni brazos, con rígido y lineal plegado, simétrico, bilateral, y en cuya franja del peplo se representan escenas de trabajo adelantado. Es la Palas una figura de apariencia anticuada y de paralelismo completo en su ancho y lineal plegado, y en quien aparece el sello arcaico como un disfraz de obra antigua, y la Diana de Nápoles es una imitación graciosa de otra producción anterior, en quien sientan la rigidez y la rítmica regularidad de la actitud y el traje como en una imitación de hoy la rigidez y metodismo de las figuras románicas ó la imaginería gótica. Las tres tienen sentido antiguo y la Artemis mentada una solemnidad y cadencia, un asombro y sorpresa que le hacen embelesadora cual las doncellas de Xanto ó las Musas de Tasos (figs. 386 y 387). Unas y otras son arcaístas y la Minerva y Diana tienen ribetes polícromos, como la Atena de Egina, que hacen la imitación más verídica. La desenvoltura del cincel y la perfección del modelado descubren la ficción de hábiles imitadores de las obras primitivas, pero sin su sencillez y rudeza, ni su espontaneidad y sentimiento.


Fig. 416.-Zeo Trofonios, cabeza arcaísta del Louvre (de fotografía)

Agrúpanse á esta clase de obras muchos relieves de diferentes museos, como la lucha de Hércules y Apolo por el trípode mítico que existe en otro trípode del Museo de Dresde, y algunas escenas representadas con el mismo objeto, como Diana haciendo una libación en que Hebe está de escanciadora; ó como los bajos relieves del Altar de los doce dioses en que figuran éstos y además las Gracias, las Horas, las Ilitias dándose la mano en procesión ó formando grupos á dos registros; obras como otras muchas rigurosas en los desnudos, holgadas en sus ropajes, artificiosas en su plegado, rebuscadas en actitud y de un gusto imitativo que á veces llega á la gracia y coquetería en figuras femeniles, y otras para en manera por falta de calor latente ó de espontánea y fresca inspiración. Todas andan sobre la punta de un pie como en actitud de danzar; recogen con el pulgar y el índice el vestido y el velo; cruzan en los grupos opuestas manos y doblan los dedos con artificio y siempre igual afectación. La cabeza de Júpiter ó Zeo Trofonios que posee el Museo del Louvre (fig. 416) es un ejemplar simpático de ese gusto arcaísta.

La marcha histórica de la escultura arcaica fué nacional, complicada y rápida, efectuándose en menos de dos siglos, del VII al V, ó de las primeras tentativas representadas por los *Xoanos* y por las informes esculturas en rústica madera y vulgar forma, hasta las obras notables de Calón de Egina, ó de Elis, de Cánaco, Ageladas, Critios, Nesiotes, Calamis y Pitágoras; de la figura infantil á la perfecta y acabada, estudiada del natural. Nunca pueblo alguno antiguo hizo tan rápidos progresos. En ese tiempo tuvo la escultura desarrollo particular en las diversas localidades donde adquirió procedimientos, formas y medios peculiares, que, fundidos ó comparados, dieron un carácter común á las diferentes obras reconocidas por arcaicas: son los rasgos fisonómicos del arcaísmo helénico. En su historia griega se ve un desarrollo seguido y por completo natural: primero hubo el período de tentativas y de los viejos simulacros; después el de los procedimientos, trabajo en madera, piedra, fundición en bronce y otros metales, soldadura, aliaje y moldeado en barro, y finalmente trabajo en el mármol, material maestro que estimuló al adelanto á mediados del siglo VI; luego el mejoramiento técnico en los distintos procedimientos con la práctica escultural, y últimamente la buena imitación de la forma humana ú otra fundada en el estudio del natural. Y como final complemento hubo el estudio de proporciones por principio metódico y las prácticas de convención y gusto peculiares á las escuelas diversas de la península griega y las islas del Egeo que caracterizan los movimientos, actitudes, expresiones, agrupamiento, disposición y

hasta la elección de asunto que representó la plástica y prefirió el sentimiento de las tradiciones patrias.

En el transcurso de las evoluciones artísticas nacieron escuelas distintas basadas en las innovaciones de la materia en boga ó del adelanto alcanzado, y que empezando por las islas próximas al Asia, Chipre, Creta, Rodas, Naxos, Chio y Samos, se ramificaron con los grupos de artífices de la península griega y de sus islas vecinas, y dieron origen á las escuelas de Corinto, Sicione, Argos, Esparta, Egina, Ática ó Atenas, y á las diversas ramas del Peloponeso, que tuvieron maestros y caracteres distintos y sucesivo desarrollo. Jónicos iniciadores, dóricos que copian ó imitan á los jonios, y dórico-jonios que al iniciarse el siglo V toman la preponderancia, forman por etapas las agrupaciones que en sucesiva y regular gradación lleva la plástica al esplendor que alcanzó con Calamis y Pitágoras. Estas escuelas fueron el fundamento de las subsiguientes, y las regiones dóricas las que con el estudio y reproducción del natural, la estatuaria de los templos y el dominio de la técnica, llevaron la plástica al lindar de su esplendor. El estudio del natural, la imitación paciente y tímida primero, la copia fiel y viva realista posterior, pusieron el arte griego de los siglos VII á V en vías de sentar principios y de crear prototipos ó figuras modelo llamadas *canónicas*, que guiaron el arte al ideal de belleza proclamado por los griegos en diferentes escuelas que produjo el siglo V. Del dominio de la realidad nació esa tendencia ideal que es resultado del buen gusto hecho maestro de la técnica y de la copia viviente del cuerpo natural perfeccionado en líneas, proporciones y formas. Sin el realismo arcaico no hubiera llegado el arte al ideal selecto y á la perfección externa, fruto de estudio real y pertinaz de casi un siglo; porque ese ideal externo no fué más que un concepto armónico de la perfección humana á que se daba un sentido y un concepto elevado, sólo alcanzable cuando el artista es maestro en producir armonías por obra de su saber.

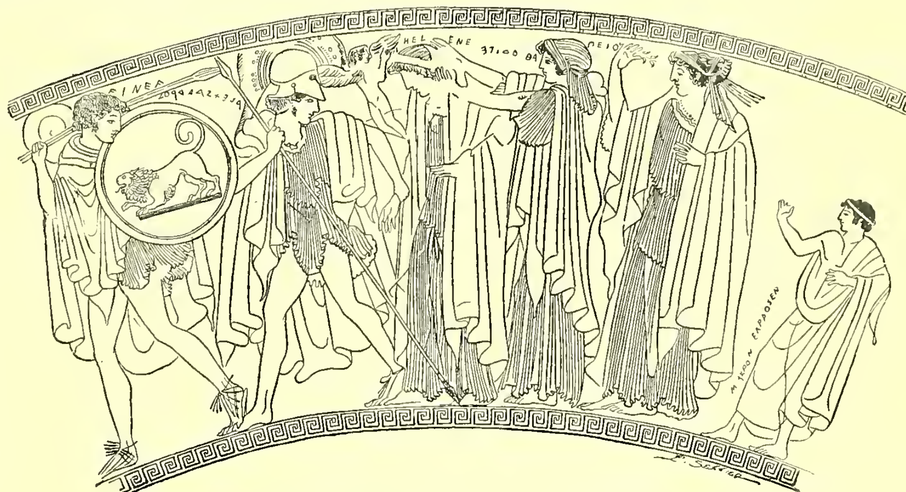


Fig. 417. – Rapto de Elena. Pintura de un vaso de imitación arcaica

La cabeza se caracteriza generalmente por lo voluminosa y por lo real de sus facciones poco atrayentes, aunque interesantes y grandiosas bien observadas; las fisonomías son poco expresivas y la expresión como encantada, especialmente en los primeros tiempos y en las obras de Esparta y Egina; las facciones toscas, salientes ó hundidas, que como la frente ó boca, se abultan ó sumen; la nariz apunta relevada y la barba sale voluminosa, ó el ojo salta hinchado de la redondeada mejilla, y el peinado prominente ó aplacado, rizado, en bucles, ondeante, trenzado siempre, es simétrico y guarda perpetua euritmia y paralelismo en todas las escuelas y autores arcaicos por muy hábiles y atildados ó elegantes que fueran en esta parte de la cabeza. Globo del ojo ovoide, largo y plano, orejas altas y grandes, pómulos comprimidos, tales son las otras cualidades que se han observado también en el primer período de la escultura griega que abarca el siglo VI. La imitación realista se extremó en estas partes con nimiedad opresiva y sin libertad ninguna: era en ello más que en todo un arte imitador.

El desnudo es muy musculado, sirviendo de prototipo los mármoles de Egina; los tendones y la tibia, cuando no rígidos, son salientes, y de vez en cuando exagerados, los huesos abultados y grandes, las articulaciones perceptibles y el conjunto anguloso, robusto, hercúleo y alguna que otra vez agigantado. Las proporciones, en cambio, no lo son comúnmente, abundando las estaturas bajas ó cortas para la apariencia fornida de las figuras. Hay estaturas esbeltas, de que dan principalmente idea los vasos pintados (fig. 417), y en este caso pecan por otro extremo, pues son altas y delgadas con exceso. Las proporcio-

nes cortas fueron, empero, las más razonadas y de buen efecto. El tipo viril se completa por cotejo del desnudo con rápida observación y estudio, dando en breve tiempo un cuadro sucesivo de figuras de varón que marcan todas las etapas de adelanto y los tipos extremos de comienzo y de perfección imitativa y viviente. No tan rápida fué la formación del tipo femenil artístico, que se basó en el estudio del traje, de impresión mudable por las mismas condiciones del vestido. Holgado siempre, con muchos pliegues iguales ó parecidos, simétricos y hasta cierto punto monótonos, paralelos, bilaterales, equidistantes; lineales, quebrados, repetidos, abundantísimos en detalles, en trazos y ondulaciones, y en duros, secos y rígidos cortes del cincel, es tanto más característico este plegado cuanto es más arcaico, artificioso y recargado, ó simple como las acanaladuras de un pilar, y de una gracia y elegancia primitivas, que gustaban del engomado y tieso doblez, del invariable y ornado ropaje, inmóvil y arreglado como en un maniquí.

Desnudas ó vestidas las figuras, presentan una ley y gusto común fundados en la afición á la regularidad, semejanza y simetría, así del peinado y tocado como del traje, de la actitud y movimiento de la forma y musculatura; de la disposición, composición y agrupación de los personajes y cuadros: domina como ley común perenne en todas partes. Fué á la postre la ley metódica imitativa ó el formalismo artístico que arregló, ordenó, distribuyó detalles y conjunto conforme á prácticas fijas, pero sin perder por eso de la ingenuidad espontánea y la naturalidad arquetípica.

DE LA ESCULTURA GRIEGA EN EL SEGUNDO PERÍODO

(Del año 470 al 400 antes de J. C.)

MIRÓN, FIDIAS Y POLICLETO

La guerra pérsica, con que dió sus primeros pasos el siglo v, fué el acontecimiento capital del nuevo período que hizo florecer el arte. Estimulado el espíritu popular, crecido el patriotismo, sublimado el sentimiento nacional por este suceso histórico, bastóse él para dar al arte nueva vida con la exaltación del pueblo y con el engreimiento público. La nación griega reunida (siempre lo estuvo en la adversidad) obtuvo con ella dos victorias: la de contener el Asia, salvando á Europa del despotismo político, militar é intelectual, y la de volver por los fueros de la nacionalidad, repeliendo á los bárbaros que más tarde debía dominar y retener en sus propios límites. El efecto de esos triunfos fué grande en la nación griega, que unida segunda vez se sintió poderosa para las más admirables empresas: fué el botafuego para su último adelanto y crecimiento artístico el más brillante de una nación que haya visto el mundo. La mayor actividad comercial, política, literaria, filosófica; la mayor grandeza de la elocuencia popular; la mayor riqueza acumulada que tuvo la nación helénica se vieron entonces reunidas para el esplendor de aquel pueblo. Todo se vistió de gala, y de gala duradera, durante una generación la más culta y más viril, la más civilizada y artística de las generaciones griegas, que celebró como gran fiesta esplendorosa y magnífica su triunfo trascendental.

Y el arte tomó acción directiva en esa fiesta de todo un pueblo. Él llenó de fábricas grandiosas la península entera y sus colonias; rehizo los edificios destruídos por los persas; reprodujo las estatuas que habían sido arrebatadas ó que yacían en el polvo, y edificó nuevos santuarios, pórticos y teatros ú otras magníficas construcciones. Atenas, sobre todo, como luego se verá, se cubrió de esplendor monumental y de obras tan admirables como que fueron las mejores que el arte griego produjo. A la muerte de Cimón (449), el arte helénico que hasta entonces tuvo adelanto natural durante el período arcaico, hizo un rápido progreso y se encumbró á la meta de lo que alcanzó la antigüedad. La plástica, sobre todo, realizó

sus mayores prodigios con obras nunca después igualadas, especialmente en el Partenón y en cuantas dirigió Fidias, el escultor más maestro que conocieron los antiguos; y á su lado las más notables figuras que menciona la historia antigua adquirieron desarrollo y prestigio, tomando parte en los trabajos los últimos maestros del arcaísmo y los de las nuevas escuelas. Como las robustas ramas de los árboles se adhieren á corpulentos troncos, así los notables maestros del período que comienza se unieron y enlazaron á sus predecesores con sus prácticas y gusto. Mirón, Fidias y Policleto fueron los iniciadores del movimiento de avance y las tres ramas más lozanas que enlazaron, por un lado, el nuevo arte al antiguo, y por otro, al del porvenir. Los tres eran discípulos de Ageladas, maestro entre los arcaicos, y discípulos á la vez del estudio del natural y de una aspiración superior al ideal artístico. Mirón, contemporáneo de Esquilo, que con él tenía semejanza, así en arcaísmos sublimes como en apego á la bella forma; Fidias, coetáneo de Sófocles, que tienen del dramático las perfecciones y las selectas bellezas, y el argivo Policleto, que se inspiró para sus formas en el depurado gusto ático. Los tres fueron rebrotes de las antiguas escuelas de Argos y Atenas y continuaron éstas con sus tradiciones escolares y gran adelanto técnico.

Mirón, eleutero ó beocio por la cuna, era un escultor del siglo V que se enlazó por sus obras á los artistas del VI. Era contemporáneo de Pitágoras, con quien compitió por su arte y á quien en él aventajó. Como Fidias y Policleto, fué discípulo de Ageladas y debió ser el más viejo de los tres, ya que luchaba con Pitágoras y vivió en tiempo de Calamis. Su arte, empero, tiene la vida, la animación y movimiento de los maestros posteriores, sin las vehemencias de los arcaicos. Gustó, con todo, de las actitudes fuertes, vivas y angulosas, que tienen apariencia momentánea. Como carácter beocio tiene de sus energías, mas como escultor ateniense es natural y proporcionado en conjunto y detalles. Su naturalidad y animación artística le hacían juzgar antiguamente por cronologistas de arte como trabajando aun después de la muerte de Fidias, ó en el año 431, primero de la Olimpiada LXXXVIII. Hoy, al parecer con más razón, se le juzga floreciendo con Esquilo y hasta en plena lucha pérsica. Era, al opinar de los antiguos, un vigoroso y gran artista, cuyas obras, llenas de naturalidad, fuerza y vida, llamaban la atención de sus contemporáneos y atraían el elogio de sus más perspicuos sucesores. En Roma como en Grecia tenían admiración constante.

Aunque unido á la escuela de Atenas por el estilo y gusto, fué escultor que á su ingenio debió su popularidad en Grecia toda, Italia y Asia, donde se veían obras suyas. En Asia como en Italia tenía producciones loadas, habiéndolas en Sicilia y Asia Menor. Sus principales estatuas las fundió en bronce de Egina, según el decir de Plinio, pero hizo también alguna en otra materia, como la Hecate, en madera. Sus obras más nombradas fueron dioses, héroes, atletas é irracionales, en que tuvo fama especial, y varias vasijas ó jarros de plata con ornamentación é imaginería labradas, á lo que cabe suponer. Entre sus dioses y semidioses cítase un crecido número desparramados por todas partes. Son las principales la Hecate ya dicha que se hallaba en Egina; sus dos Apolos de Agrigento y Éfeso, éste del templo de Esculapio; un Hércules señalado por Plinio como ornando el Circo Máximo, y otro Hércules llevado por Verres á Roma; Perseo con la cabeza de Medusa; la estatua de Erecteo que figuraba en Atenas como obra de gran mérito; un Baco de Orcomena; el grupo de Zeo, Atena y Hércules del templo de Hera en Samos, y el no menos famoso grupo de Minerva y Marsias, éste admirando la ingeniosa flauta pastoril que la diosa había tirado en un arranque de altivez. Entre las figuras de atletas mencionó la antigüedad con gran elogio su Dolicodromo La-

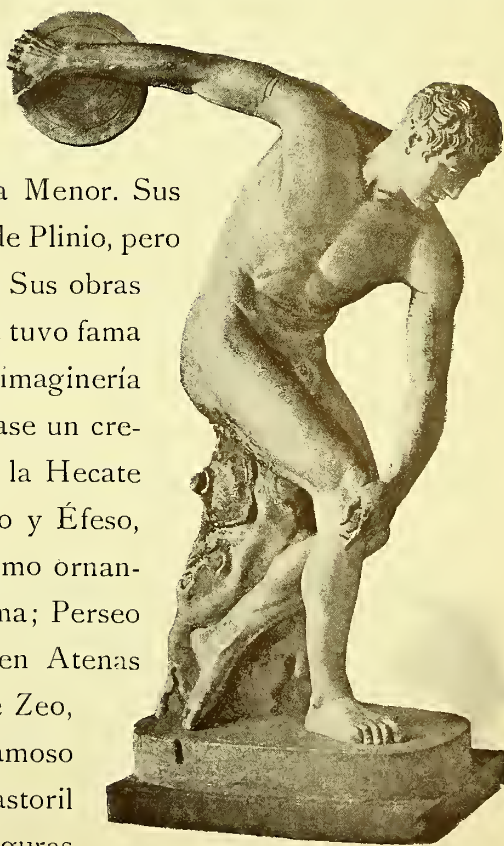


Fig. 418. – El Discóbolo, reproducción en mármol del de Mirón (según fotografía)

das, atleta lacedemonio vencedor en Olimpia, cuya estatua fundió en bronce, tal vez rojizo, representándole en el último ímpetu de la carrera, y su Discóbolo de que Luciano hace bella memoria; muchos otros Pentatles y Pancracios de que quedan numerosas copias. Entre sus animales merecen recuerdo sus vacas en bronce, cuatro que se elogian en varias partes, y otra que fué objeto de epigramas por sus hinchadas ubres, y que se admiraba en la Acrópolis de Atenas. Perros y monstruos marinos hizo también Mirón que le valieron elogios por la verdad y vida de que les dotó. Las más de sus obras se transportaron á Roma por los latinos que despojaron á Grecia de sus recuerdos y maravillas, y ornaban en Roma templos y edificios públicos con embeleso de los despojadores.

Difícil es determinar lo que las más eran, juzgándose de la vaca del epigrama por un fragmento de Goethe; del Ladas vencedor de Olimpia como próximo á caer en el trágico acto de su triunfo, y del Discóbolo por dos reproducciones del palacio Mássimi de Roma y del Vaticano (fig. 418). Sorprendido parece éste en el instante mismo de arrojar el disco; equilibrándose para imprimirle empuje, sienta la mano izquierda en la rodilla opuesta para fortalecer el apoyo, dobla la pierna y pie izquierdos sobre la punta de los dedos, inclina hacia el suelo la cabeza y pecho, y levantando el brazo diestro á la altura de aquélla, prepárase á trazar con él un rotundo arco con que lanzar violentamente el disco á larga y calculada distancia.

La impresión que manifiesta la figura es verdadera, natural, tomada al vuelo, de una actitud instantánea, en el fugaz momento de imprimir una rápida imagen en la fantasía y un pasajero recuerdo en la memoria. Y esa impresión es justa, como de observador maestro. Es también bella, graciosa y vehemente. Es atrevida por lo pasajero de la acción y lo durable de la figura, que contrasta con lo instantáneo de la impresión. Y es de perfección escultural admirable aquel bello joven de severo y reflexivo rostro, anchos pectorales y airoso cuerpo, que calcula la rotación del disco como asunto serio y distinguido. Comprometida es también la actitud de la figura, lo irregular de sus líneas cruzadas y lo difícil del equilibrio sobre un pie y la yema de cinco frágiles dedos. Es, en fin, obra maestra de armoniosa musculatura y proporciones. Bajo todos esos conceptos, ¡qué admirable debía ser el Ladas de vertiginoso empuje que iba á caer sin sentido en lo más vehemente é irresistible de su carrera y triunfo, sin aliento y bufando como un potro desbocado!

No menos notable debió ser su Marsias del grupo de éste y Minerva que tira la flauta pastoril á la admiración del rústico frigio. Una estatua del Museo de Latrán que parece recordar la actitud del tañedor campestre, le pinta de un modo admirable, si bien reemplazando con errónea restauración moderna el instrumento campestre por un par de castañuelas. Chato, barbudo, de dilatada boca y ojos encontrados, con frente bombada y grandes orejas, con fisonomía obtusa, ofrece un tipo rústico, materialista y algo idiota. Su cuerpo desnudo es fornido, su cogote robusto y plano, su actitud vehemente de un mozo campestre que marca con fuerza los pasos de danza inspirados al son del primitivo instrumento. Desde la nuca á los pies es modelo admirable de perfección de forma, en que retoza la vida materialista y sanguínea del hombre esquivo criado al pezón de la madre tierra. El mármol respira brío, fogosidad apasionada en esa reproducción antigua, y reitera la afición á los asuntos de empuje y á las actitudes pasajeras del escultor beocio, afirmando á la vez cuán señalado era en dar vida natural y perfección corpórea á los personajes que elegía como á predilectos de su ingenio.

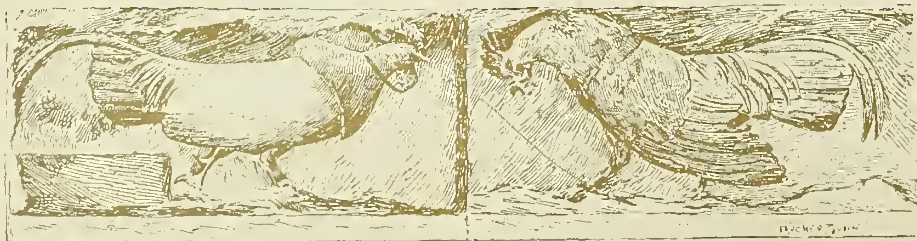


Fig. 419. – Gallos riñendo.
Relieve de la época de Mirón. Fragmento de un friso en piedra hallado en Xanto.
(Existente en la actualidad en el Museo Británico)

Con el último puede compararse una cabeza de atleta, vencedor en los juegos olímpicos, impresa

anteriormente (fig. 356), y en cuya fisonomía se halla reproducida la rudeza natural á que era inclinado Mirón, á juzgar por el Marsias del Museo de Latrán (1).

La vaca de Mirón, que la Antología menciona porción de veces y siempre con elogio, era una pieza en bronce que imitaba con tanta perfección la realidad, que con ella la confundían hombres y cuadrúpedos, aves y fieras, al decir de los poetas. La sorprendente obra se ha perdido y sólo se la juzga hoy por una estatuita hallada en Herculano y conservada en el Gabinete de Medallas de París. Es de mucha intención imitativa, entre realista é ideal; pero no parece reproduzca más que débilmente la obra del escultor griego. Está viva, soñolienta, como adormecida al pasto; es grandiosa, robusta, aunque no gorda, admirable en proporciones y sentimiento natural; pero le falta algo ó mucho para alcanzar el ideal escultórico que nos hacen desear los epigramas que de la de Mirón nos dejó la antigüedad. Era la época en que dominando los artistas la forma humana, dueños por completo de las técnicas y el mecanismo, hábiles en toda imitación, representaban muy diversos seres naturales con habilidad y maestría realista, descendiendo con ello hasta lo pintoresco en relieves y figuras, que reproducen en quietud y movimiento, caballos, perros, víboras, pájaros y aves (fig. 419).

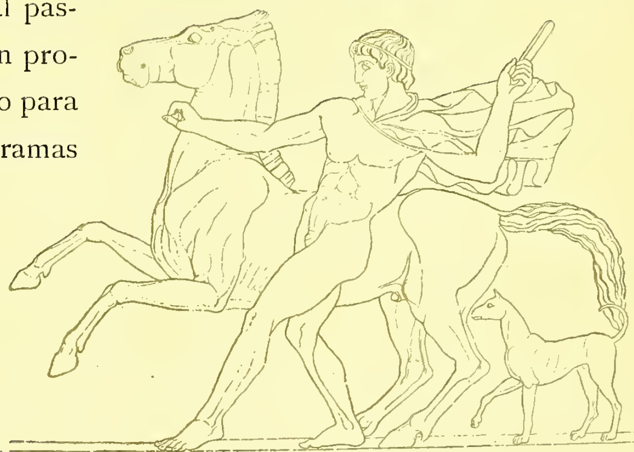


Fig. 420. – Cástor, domador de potros.
Relieve en mármol existente en el Museo Británico

Por estos y otros indicios y noticias ó imitaciones se ve que Mirón era escultor de la forma y la vida naturales en toda su plenitud; que era escultor de hombres ó de mujeres varoniles, como Atena; de jóvenes bien formados, como Apolo ó el Discóbolo; de engendros míticos, prototipos de embriaguez rústica, como Marsias; de tipos atléticos, como los luchadores; semi-ideales, como Ladas; fornidos, como Hércules; de robustez semi-heroica, como Perseo, y siempre de hombres como Erecteo ó Baco, ó sólo alguna vez de mujeres como Hecate, algo varonil en su concepto, contrastando en esto con sus coetáneos Pitágoras y Calamis, aficionados á los tipos femeniles, y dando con sus representaciones de irracionales idea clara de cuán grata le era la naturaleza viva y palpitante en que se explaya la realidad.

El arte escultural de Mirón está representado por varios vigorosos relieves llenos de vida y movimiento, y entre éstos por uno de Cástor, domador de potros, seguido del perro Castorense, relieve en mármol que fué de la Villa Tiburtina de Adriano y que hoy se halla en el Museo Británico (fig. 420). Figura el héroe en bellísimo y musculado desnudo, de estatura baja, pero bien proporcionada, que á pie descalzo retiene por la brida con energía á un potro que intenta galopar, mientras que con la mano izquierda agita el fuste de castigo con que le doma. La figura del caballo es admirable, digna de compararse con la de los caballos que galopan en los frisos del Partenón. El perro que dócil les sigue tiene intención viviente y el cuadro todo un admirable interés sólo comparable con el que producen en nosotros las obras en relieve de los contemporáneos de Fidias. Fáltales, empero, cierta gracia lineal delicada, selecta, exquisita de esbeltez y aire clásico.

Fidias, hijo de Charmides y el más gran escultor de la antigüedad, fué el coetáneo de Mirón que acreditó el nombre del maestro de Argos y dió prestigio á la escuela de Atenas. Nacido sobre el año 500, según unos en la Olimpiada LXX y según otros en la LXXIII (entre 490 y 485), tuvo por primer maestro á Hegias ó Hegesias y por maestro posterior á Ageladas de Argos. Hizo su primera campaña artística en la época de Cimón (460 á 463), produciendo obras que se dicen de su primer período. Con

(1) Brunn fué el descubridor de los caracteres de Mirón en el Marsias de Latrán. Un vaso griego representa el asunto de Minerva y Marsias, en mármol. Atenas, Museo Central.

el advenimiento de Pericles al gobierno de Atenas se encumbró su prestigio y dió á la posteridad su fama de autor de maravillas de que nos quedan restos: estas obras son las de su segundo período. Tuvo dos épocas por lo tanto, una de juventud y obras bellas que alcanza á sus treinta y ocho años ó avecina á los cuarenta; otra que empezando en esta edad llega hasta sus sesenta y ocho años, en que al parecer murió: en ésta produjo las maravillas que la antigüedad recuerda con superlativo elogio y que tuvieron su medio histórico entre el 454 en que se decoró el Partenón, y los de 437 ó 438 en que se solemnizó la apertura de esta morada augusta de Minerva Partenos. En la primera fué un artista de mérito singular que hacía armas juveniles, en la segunda fué el maestro y el director de genio que elegido por Pericles y rodeado de cien discípulos y de maestros arcaístas que formaban su corte espléndida de ingenios distinguidos, llenó á Atenas de maravillas, al Ática y el Peloponeso, la Élide y otras comarcas, de primores de su arte y de sublimes colosos.

La obra más antigua que se indica del primer período de Fidias y tal vez de su juventud, es el grandioso grupo en bronce consagrado en Delfos, que representaba á Milciades, el héroe de Maratón, con varias divinidades, como Apolo y Minerva, y diferentes héroes del Ática, entre los que cree ver á Teseo, Fileas, Codro, etc., antepasados de Milciades; grupo que, entre otros semejantes que debieron ser del mismo Fidias, era producto del botín tomado á los persas y obra parecida en concepto á los que poco antes realizaron autores arcaicos que aún vivían cuando el acontecimiento que se conmemoraba por el discípulo de Ageladas: fué algo después del tercer año de la Olimpiada LXXII, ó el 490 antes de la era vulgar en que tuvo lugar la épica lucha, y cuando Fidias tenía por lo menos la edad de veinte años. El tema correspondía á su mocedad y se acomodaba á ella en el ingenio del joven, que no creaba después con la forma y temas de los arcaicos. Al período primitivo se atribuyen también varias estatuas de Minerva en diferentes materias y conceptos distintos, y entre las que se traen á memoria la Minerva de Pelene (de entre 465 y 460), obra criselefantina, ó en oro y marfil, como otras que después se indican, estatua de Acaya que parece ser la más antigua, y la Minerva de Platea en mármol pentélico y oro, ó como decían los antiguos, en *acrolito*, estatua que era colosal, y la más colosal aún, de setenta pies y en bronce, la Palas de la Acrópolis, que rebasaba en mucho la altura del Partenón y de los otros monumentos inmediatos, como se ve por varias monedas de Atenas. Era aquella gigantesca estatua rígida y de pie cuyas cimera y lanza divisaban con júbilo los marineros al doblar el cabo de Sunium. Cuál fuera la actitud de tal coloso y su composición se ignora hoy por lo distinto y hasta encontrado de las opiniones que sobre tal figura se han emitido, fundadas todas en documentos numismáticos ó esculturales. Suponen unos que se apoyaba en la lanza con la mano izquierda y descansaba el redondo escudo al lado derecho; otros que atacaba con la lanza y se cubría con la rodela en actitud bélica y amenazadora de Atena Promacos. Este escudo fué cubierto de relieves años después por el escultor Mys con representaciones de luchas de centauros y griegos. La actitud de la estatua debía retener algo de las figuras de antiguo estilo en su tiesura y envaramiento, recordando la influencia de los maestros arcaicos. Era la Minerva Guerrera, Paladión de Atenas que parada sobre un alto pedestal entre el Partenón y los Propileos, rígida y soberana, miraba con ojos protectores á la ciudad de su nombre amparándola con sus armas, y dejando ver á millas de distancia la cimera de su casco y la punta luciente de su lanza que le daban el dictado de guerrera. Cuéntase que los godos al verla retrocedieron espantados ante su amenazadora actitud. Debía ser una imponente figura por su colosal tamaño en oscu-

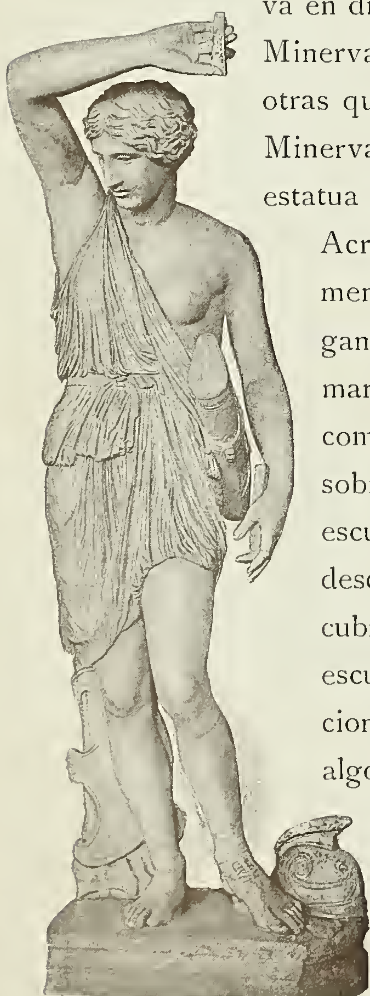


Fig. 421. – Amazona del Vaticano. Supuesta copia en mármol de la de Fidias (de fotografía)

ro y pesado bronce, y majestuosa por su impresión de masas severas y grandiosas, simples y de acentuados rasgos y planos anchurosos y expresivos.

Cerca de ella estaba la Minerva de los lemnienses, obra también de Fidias, fundida asimismo en bronce, pero que por su actitud pasiva y su belleza augusta figuraba á la diosa de paz y de superior inteligencia, admirable por su majestad. Contrastaba la figura de la Promacos con la de la pasiva diosa, como contrasta la paz con la amenaza de la guerra. Mas la Minerva de Lemnos era, según comentadores de Pausanias, la obra más perfecta del maestro griego posterior á sus sesenta años, que unía á su dictado de la *más hermosa* de las Atenas de Fidias, el mérito de la más perfecta. ¿Era obra de tal época ó del segundo período? Pueden emitirse juicios en uno y otro sentido. Como ésta debe creerse obra primeriza de aquel ingenio admirable la Amazona, que en competencia con diferentes maestros, Policleto, Crésilas (ó Ctésilas), Pradmón, Cidón (?) y tal vez otros escultores, hizo para el templo de Diana en Éfeso. De la de Fidias créese hallar recuerdo en una gema dada á conocer por O. Muller y en la Amazona del Vaticano (fig. 421), que apoyada en una lanza parece dispuesta á saltar. Su actitud es original y su tema ingenioso tiene novedad y gracia, plegado airoso y rico y desnudo admirable; elogiábanse en ella detalles de la cabeza y tronco y sin duda el carácter adecuado y viril de la heroica mujer; pero fué vencido en esta lucha por su competidor Policleto, ingenio entonces más apropiado á la pura representación de las proporciones y el vigor corpóreo de los héroes y atletas. Esta desventaja del que después fué el maestro eximio de Atenas, hace suponer obra juvenil la suya y más apto su ingenio para las representaciones de tipos más elevados é ideales y de caracteres más sublimados. Era ya de joven el escultor de los grandes dioses y el productor de los exaltados tipos y caracteres divinos. Su inspiración requería entonces figuras cual la de Atena, á que dió fisonomía en concepto y forma plástica.

La muerte de Cimón prepara á Fidias el mayor prestigio y desarrollo que se haya dado á escultor maestro. Su arte tomó entonces en sus manos el sesgo que ofrece la tragedia griega entre Esquilo y Sófocles. Las obras que á Fidias pueden atribuirse en los restos que del Partenón nos quedan, tienen de la belleza majestuosa que inspiró las tragedias del último. Como en éstas revélase en aquéllas el hombre con su grandeza selecta y su aticismo. Son el fruto de un encantador ideal. Pericles halló en Fidias el símbolo de la civilizada Atenas y el émulo de sus aspiraciones grandes; el genio superior á quien encomendó la empresa de hermosear la ciudad ática y de hacerla célebre cual ninguna de la extensa región helénica. Fidias halló en Pericles el genio político superior que comprendía el prestigio que á las aspiraciones de su pueblo y á la fama de sus actos podía hacer el talento del gran maestro. Fidias y Pericles eran dos talentos augustos nacidos el uno para el otro, adecuados á su tiempo y grandes en aspiraciones que debían fascinar á su patria, aun á trueque de atraer sobre ellos las persecuciones de la envidia. La posteridad unió á sus nombres el de la mujer de talento que entraba en el consejo íntimo del repúblico altivo, la diplomática Aspasia. Aspasia, Pericles y Fidias forman una trilogia de que no puede prescindir la historia griega, ni en lo político, ni en lo económico, ni por los recuerdos de sus letras y su cultura, ni en la majestad de su arte. A la sombra de Pericles y de Aspasia echó Fidias los cimientos de la más preclara y numerosa escuela plástica que pudo dar el tiempo al mundo; formó el vasto grupo de escultores que hicieron regio séquito á su ingenio y dieron portentosas obras en número inmensísimo y cubrieron á Grecia de monumentos y á Atenas de maravillas, y sembró el plantel ufano que durante un siglo aspiró á ser el émulo de la fama del maestro: él creó el ideal de los dioses y los héroes con que se caracterizó el arte griego, y llevó ese ideal á su más elevada forma con el lápiz y el cincel.

Fidias en su segundo período produjo las vastas composiciones que ornaron los edificios de la contemporánea Atenas. Encargado por Pericles de ser el director perito de las fábricas que se erigían y de su embellecimiento escultural, dejó en el Partenón el fruto más señalado de sus cualidades artísticas con el proyecto y diseño de toda ó parte de la decoración de metopas, frontones y friso de la celda de Mi-

nerva, que en parte debió esculpir, que en algo debió retocar y en que intervino su genio como proyectista ó escultor. Hizo también la Atena Partenos distinta de las anteriores, y casi coetáneamente el Júpiter Olímpico de Elis que admiraba toda Grecia en el templo de Olimpia. Una y otra de estas estatuas eran de oro y marfil ú obras criselefantinas, y representan en esta época los modelos sin par de los dioses en escultura.

Era la Atenas Partenos estatua de la diosa de la ciudad, que ocupaba la celda de su templo de la Acrópolis erigido por Ictino. Estaba de pie bajo el hípetro techo en actitud pasiva, como divinidad victoriosa, apoyada en el redondo escudo, teniendo la lanza en una mano, la Victoria en la otra y la serpiente á sus pies. Cubríale la cabeza el casco, en cuyos centro y frente figuraba un esfinge, y á uno y otro lado un grifo. Vestía túnica talar doble ó con tuniquilla y peplo, y llevaba en el pecho como distintivo el rostro de Medusa. Eran de oro las piezas del traje, y de marfil el desnudo y la cabeza de Gorgona. La riqueza del metal, mate y brillante por partes, unido al *cálido* color del marfil, era de efecto admirable. Ornaba el escudo por fuera, ó por el lado convexo, el combate de las Amazonas, y llenaba el interior ó su cara cóncava la lucha de los dioses y los gigantes. Estaba sobre un pedestal que se veía esculturado con el nacimiento de Pandora. Era la obra de setenta y dos pies de altura, y según el decir de Pausanias era de casi cuatro codos el tamaño de la Victoria. Suponían los antiguos que entre las figuras del escudo que representaban el combate de las Amazonas había los retratos de Fidias y Pericles. El oro batido y repujado que formaba el vestido y otras partes de esta Minerva equivalía á la fabulosa suma de 44 talentos, ó según otros cálculos á la de 2.949.375 pesetas. Terminóse la estatua, ó tal vez mejor, colocóse en su santuario sobre el año 437 antes de J. C., habiéndose comenzado el Partenón desde 454 y dedicádose en 438. Treinta y siete años después de labrada la Minerva Partenos, sobre el año 400, hizo el segundo *Aristocles* restauraciones en la base sobre que se erigía la estatua, y á la conclusión del siglo IV de nuestra era, todavía regía soberana sobre su ancho pedestal los destinos de Atenas, aun después de despojada de parte de sus riquezas por el tirano Lacares, majestuosa en la sombría celda donde la hospedó el escultor.


Fig. 422. – Moneda de Atena con el busto de Minerva Partenos


Fig. 423.–Gema con el busto de Atena Partenos


Fig. 424. – Camafeo Sardónice de dos capas, de la Biblioteca Nacional de París

Hallazgos recientes de estatuitas descubiertas y estudios de gemas (figs. 422 á 424 y 298), bustos, reproducciones en mármol y monedas de Atenas de diferentes períodos posteriores á Pericles, han permitido formar algún juicio cierto de lo que fué la Partenos trabajada por Fidias. Dos estatuitas, encontrada una en 1859 junto al Pnix y hoy en el templo de Teseo, y otra descubierta en 1881 también en Atenas, han dado alguna idea de lo que parece haber sido la Atenea de oro y marfil, si bien han creado muchas dudas y contradicciones y contribuído á hacer formar varias hipótesis acerca de su carácter, actitud y detalles. La primera de esas estatuitas, desbastada, incompleta, excepto en el rostro acabado, algo rústica y de artífice poco hábil, está de pie, apoyando una mano en la masa de mármol en esbozo y la otra mano en el escudo bajo el cual hay enroscada y cuellierguida la serpiente. Viste la doble túnica sin Medusa, lleva casco sin detalles y está de pie en un zócalo con prolongado bajo relieve. Es la Minerva Lenormant. Su impresión es grandiosa, su aire y actitud solemnes, su rostro severo, y la forma toda, en especial el rostro, respira majestad: su mirada es noble y serena. No tiene la Victoria en la mano derecha. Mide únicamente treinta y cuatro centímetros, por lo cual sólo puede traslucirse la hermosura ideal del rostro del original de Fidias. La otra Minerva hallada con poste-

rioridad ofrece una impresión parecida, pero más detallada; así en el completo casco, en el ropaje, en las mallas del pecho con el Gorgoneón y la faz de Medusa, como en el modelado del desnudo y la gracia del plegado, da verdadera idea de lo que debió ser la Partenos hecha por mano maestra. Debía tener la lanza apoyada al brazo izquierdo. Ofrece la particularidad de sostener la Victoria en la palma de su diestra, vuelta Nike al espectador, pero con la rara circunstancia no artística de descansar la mano en un pilar, lo cual no parece haber sido en el original de Fidias, donde la fragilidad de los brazos pudo evitarse con más arte por armazones metálicos.

Detalles importantes del rostro ofrece la gema Aspasios del Museo Imperial de Viena, con bello y caracterizado perfil, y un crecido número de otras gemas y monedas de Atenas con perfiles igualmente de Minerva, casco y égida (fig. 423). Muchas de estas medallas agrupan cuatro cabezas de caballo (á la manera que los del frontón del templo de la diosa) sobre la visera del casco y entre los grifos y adornos de los lados (figura 422), dando riqueza al frontal. Del Gorgoneón y Medusa hállanse copias en otras gemas (fig. 424) y de las escenas del escudo en una rodela en mármol que existe en el Museo Británico: en éste giran los relieves en torno de otra Medusa colocada en el centro del escudo. Con las diferentes piezas cabe intentar un concepto ó artística restauración de la soberana diosa, pudiendo servir como complemento la hermosa Minerva Borgesi, y en parte el busto con casco ornado del *Museo Chiaramonti* (1).



Fig. 425. – Moneda de Elis con el Júpiter de Fidias

Supónese que cuando Fidias terminaba la Palas Partenos, dirigía las obras del Partenón y trazaba sus composiciones para el templo de la Acrópolis, recibió de Elide encargo de hacer el Júpiter Olímpico para el santuario nacional. Esta estatua fué el Zeo famoso de oro y marfil que, como la Palas Partenos, gozó en la antigüedad de sin igual prestigio. Mas tal es la condición de esas sublimes figuras, tan hermosas como ricas, que su mismo valor material y su prestigio é importancia las hizo desaparecer de la vista de su pueblo para ser destruídas después. Del Zeo, como de Palas, sólo quedan leves indicios en monedas y copias tardías. Estaba el Júpiter sentado en espléndido trono, no de pie como la diosa, y era tan gigantesco aun con hallarse sentado, que á haberse tenido forma de poderle poner en pie, al levantarse hubiera hendido con la soberana cabeza el techo de la estrecha celda en que se hallaba. Tenía la figura con su asiento unos cuarenta pies y la celda sesenta y ocho en su más elevado centro. Era el padre de los dioses mayor que los humildes mortales, y más que los otros dioses. Parecía inspirado en aquella sublime frase homérica: *Frunció las negras cejas, agitó la densa cabellera é hizo estremecer el Olimpo* (2). Así estaba soberano en su trono con el cetro en una mano y la Victoria en la otra, ceñida su cabeza con corona de olivo que era áurea corona. El águila, que fué símbolo de Júpiter, tendía sus alas en el alto cetro.

Su rostro era imponente como la augusta majestad y expresaba su semblante poder é inteligencia sobrehumanos. Sus ojos grandes y arqueados, sombreados por la abultada frente, revelaban vasto alcance y penetración profunda, que parecía agitar hondamente y con vehemencia misteriosos pensamientos. La faz hermosa, las mejillas surcadas, la nariz recta y grandiosa, todo con forma viril, eran los de un ser poderoso y preclaro, señor de dioses y hombres. La boca clásica y llena por sus abultados labios, entreabierta cual si hablara con misterioso son, parecía que iba á pronunciar palabras aterradoras y de iniciación á la par, como el oráculo de un santuario, ó que su voz sonora iba á retumbar en la celda estrecha

(1) T. I, tab. 15.
(2) *Iliada*, canto I, versículo 529.

haciendo estremecer el templo. Así se le entrevé sublime y con rostro divino, de inspirada perfección, por una moneda de Elis (fig. 425). La barba tupida y sedosa, lacia ó rizada, y la ondeante cabellera, larga, regular y ordenada, contribuían á la imponente majestad del Júpiter Olímpico de Fidias, recordada por admirable cuño ó por bustos y estatuas.

Algunas de éstas dan idea de lo que era la figura en impresión de conjunto y en determinados detalles, poniéndolas á comparación con las varias monedas de Elis. Sentado en su trono magnífico, sobre alta peana, fijaba los pies en un escabel sostenido por leones. Júpiter eleva la mirada abarcadora y de dominio, y noblemente incorporado se apoya en el alto espaldar levantando los dos brazos, uno para sostener Victoria alada que en la mano diestra tenía, y otro para ostentar el largo cetro, con el águila por remate, como signo de su poder. Cubríale las piernas el manto formando reposados pliegues que iban á parar á su espalda y terminaban en el hombro; mas tenía pecho y brazos desnudos y con un desnudo admirable, bello, adulto, viril, y sólo ceñidos los pies por las cruzadas correas que partían de la ancha suela en que descansaba el pie. Era una figura divina en su majestad tranquila, imperturbable y augusta. Como en la Minerva Partenos, eran de marfil las carnes y de oro las ropas y arreos, corona, cetro y Victoria, sirviendo marfil y oro de revestimiento externo al armazón de madera que constituía interiormente el cuerpo de la estatua. Tenía el manto ornado de flores de lis de colores y relieves de figuras y las sandalias esculpidas. Era hermoso, grande y rico.

No menos importante que la estatua, decían los antiguos, era el trono de Zeo, formado de ébano, marfil, oro y pedrería; trono suntuoso, más rico y ornado que la estatua: estaba basado en una peana elevada que ponía más alto al Júpiter, haciéndole avecinar con la cabeza al techo. Cuatro pies tenía de asiento el trono é igual número de pilares de refuerzo para sostén del inmenso peso de la imagen colosal. El alto relieve embellecía todas las partes del sitial, recordando lo que se dijo del Apolo de Amicle. Las Gracias y las Horas ornaban el espaldar; treinta y dos Victorias en animada composición adornaban los pies; en las traviesas había luchas míticas de las Amazonas, Hércules, Teseo y otras figuras hasta ocho; esfinges ó grupos alados en alto relieve embellecían los brazos, y los Niobes, perseguidos por Apolo y Artemis, formaban cenefas decorativas; los dioses figuraban en el asiento en que descansaba el espléndido sitial por partes pintado por Panœnus, sobrino de Fidias (otros le dicen su hermano), y con composiciones heroicas del mismo artista referentes á míticas leyendas. Imponente, deslumbrador con tanta riqueza era ese Júpiter en el trono, joya de arte y valioso tesoro á la vez, tan sencilla como sublime, en la cual todo griego creía ver á Zeo mismo poderoso y vencedor, atendiendo y amparando clemente á la mortal criatura. Verle, decían los antiguos, era verdadera dicha; morir sin verle, la mayor de las desgracias, tan gran desgracia como el morir sin iniciación de los misterios (1). Quintiliano añadía que era el Júpiter de Fidias tan divino, que había añadido con su imagen algo trascendental á la religión de los griegos. Y mágica impresión debía producir en su estrecha y reducida celda sombría, que casi llenaba con su figura, en la que parecía más gigante y sobrehumano, y donde dejaba al admirador, entre asombrado é impuesto, una impresión de noble horror, sublime, que le aproximaba á lo divino, omnipotente é infinito.

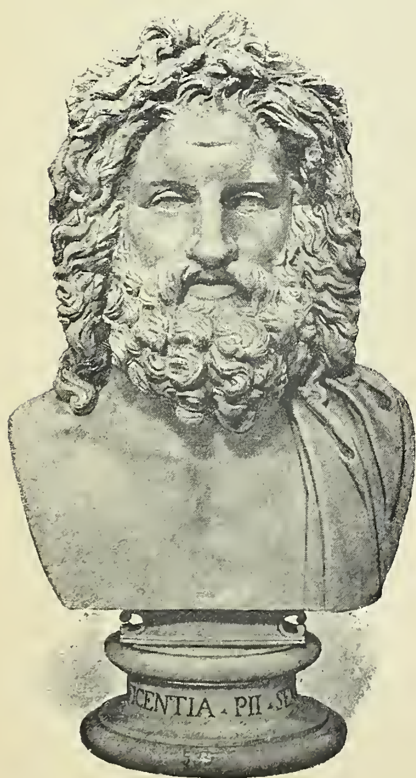


Fig. 426. – Busto de Júpiter de Otrícoli. Museo Vaticano (de fotografía)

Mágico era también el conjunto artístico, ya por el contraste de tintas del valioso metal, de la pedrería y del marfil dorado, ya por lo vasto é im-

(1) Los antiguos latinos y griegos expresaban esos y otros conceptos.

ponente de los efectos, ya por la noción profunda de perspectiva convertida en noción de sentimiento artístico y por el contraste de proporciones entre la imagen y su santuario. Sinnúmero de restituciones del Júpiter Olímpico se han intentado desde Quatremère de Quincy á principios de siglo, hasta la impresa en Leipzig con profunda comprensión del arte griego y de la figura de Zeo por el Dr. Moriz Carriere, y en todas se ha expresado algo, y muy particularmente en la última, de aquella majestad soberana que tronaba en el Olimpo. La impresión estético-moral y el conjunto plástico están en la última restitución admirablemente inspirada de la moneda de Elis; del Júpiter algo ceñudo de Otrícoli (fig. 426), y de la imitación completa del padre de los dioses, que con alguna variación y menos arte se halla á grandes formas esbozada en el Júpiter Vorospi (1). A ellas pueden unirse, para formar más bella idea, el Júpiter Egioco de un precioso camafeo (fig. 427), y el Zeo hallado en Milo, dicho de la colección de Blacas (fig. 428), siendo el primero algo más sentimental y de más moderno gusto.



Fig. 427. – Júpiter Egioco. Camafeo de Venecia, según Visconti y Morgen

Al ingenio superior y apegado al ideal del maestro sin segundo de Atenas, se debe la concepción escultórica de los dos tipos primordiales de Zeo y de Minerva en sus más admirables formas, y con variantes numerosas que constituyen prototipos de carácter mitológico. Júpiter, grande y potente, magnánimo y soberano sin superior, no tuvo en manos de Fidias más que un tipo que bastó á redondear su concepto, y éste sirvió para darle su carácter completo; pero Minerva, guerrera ó victoriosa, severa ó hermosa, aunque siempre viril, tuvo por obra del escultor todos los tipos y variantes que requerían lo complejo de su carácter. Además de las Minervas mencionadas hizo Fidias otras varias, entre las cuales se recuerda con elogio por los antiguos la de bronce que Paulo Emilio trasladó á la ciudad del Capitolio; cada uno de esos tipos de Minerva representa un concepto de su carácter, cualidades y aspecto diferentes y semejantes de su complejo modo de ser. En la Palas Velletri, estatua de Samos; en la Palas de la Villa Albani; en la Minerva *au collier genant;* en la Palas Giustiniani; en la del antiguo Museo de Cassel; en la Minerva del Estefane, dicha del Museo Chiaramonti; en la Atena del Himación y los tritones; en la Atena Gigantomacos; en la Minerva con Erecteo niño y en el bellísimo busto con la culebra de la Gliptoteca de Munich; en el apasionado del Museo de Berlín; en el sereno y bellísimo de Herculano, hoy en la colección de Nápoles; en el busto de la Palas guerrera con la cota de malla y los pegasos del antiguo Museo Chiaramonti; en sinnúmero de monedas y piedras grabadas, hallamos otras tantas reproducciones más ó menos antiguas, la mayor parte romanas, más ó menos inspiradas, copiadas ó libres, del grupo minucioso de protectores de Atenas que produjo y á que dió sello el inagotable ingenio del más augusto de los artistas. Él creó el tipo de esa deidad, y con su altiva y soberana fantasía, siempre sublimada é ideal, dejó á la antigüedad clásica las admirables estatuas en que debía inspirarse para producir Minervas menos nobles y hermosas que las suyas. Fidias se puede decir que agotó por su soberano numen el tema de la virgen severa, dando todas las variantes que de ella se vieron después: guerrera, amenazadora, combatien-



Fig. 428. – Júpiter Blacas, dicho por otros Esculapio. Museo Británico (copia de una fotografía)

(1) Estatua en mármol del Museo Pío Clementino, existente en el Museo del Vaticano.

te, soberana, serena y hermosa, agraciada, bella de ático rostro y forma perfecta (fig. 429), siempre varonil y grande como hija del entendimiento de Júpiter.

A imitación de otros artistas produjo Fidias nuevas divinidades femeninas, y entre ellas varias Venus ó Afroditas, pero todas hermosas y severas como Venus Urania ó Venus púdica; nunca como Venus popular, desenvuelta y sensual. La que hizo para Elis en oro y marfil gozaba de igual fama entre los antiguos que sus otras figuras de dioses, clásicas en toda Grecia entre los dioses clásicos. Había en ella un sentimiento noble, un concepto elevado y el sello espiritualista ideal que distinguió á aquel artista creador de inmortales dioses. Su genio se rozaba con el de Homero, á quien tomó por guía para sus esculturales tipos, y todas sus creaciones plásticas tuvieron de la majestad y épica sencillez del padre de los poetas. Fidias y Homero son dos figuras que llenan la historia griega con sus dioses soberanos: no hubo un más allá en la poesía ni le tuvo la escultura que con Homero y Fidias, los dos modelos perpetuos de la poesía y la plástica en las artes y las letras de los clásicos antiguos.

Y la habilidad manual estuvo en el escultor de Atenas á la mayor altura que pueda imaginarse, pues era el escultor maestro en todos los mecanismos, madera, y maderas finas, mármol, bronce ó metales; oro y pedrería en fundición y repujado; incrustación y otras artes, y trabajo del marfil en láminas que requerían hábil cuidado hasta después de fabricarlas para que no se acribillara y perdiera su brillo, uniformidad y tersura. Era en esta parte el más hábil de los artífices y el práctico continuador de la técnica de los arcaicos que daba el último adelanto, la perfección final del escultural mecanismo. A la técnica unia otras destrezas, y todo dominio maestro en superlativo grado, como cualidad innata y habilidad superior sólo concedida al genio.

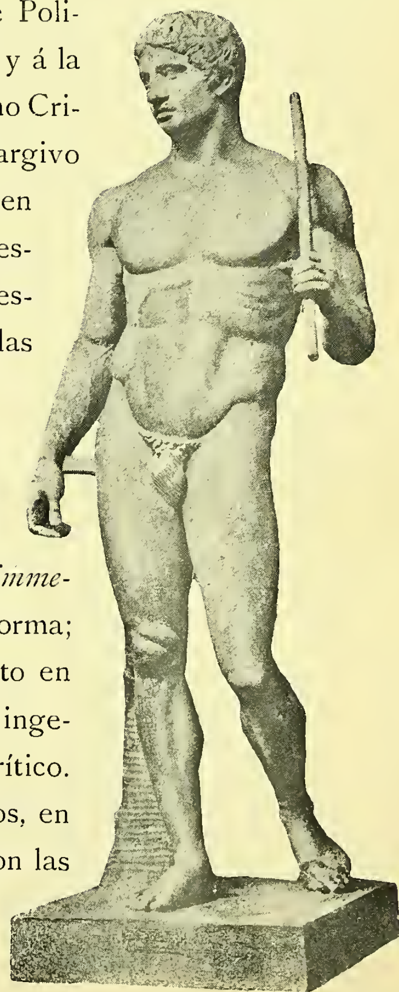
Narra la tradición antigua que Fidias murió á la edad de sesenta y ocho años, después de terminar la Palas Partenos, suponiéndose por unos que fué acusado de hurto del material valioso que ornaba el manto de la diosa, y por otros que soponiéndole impiedad pereció en la prisión por imputaciones falsas de los enemigos de Pericles. Los que dan tales noticias exponen varios detalles, á veces contradictorios, en que la anécdota tiene parte. Siguiendo esta misma anécdota, afírmase que los enemigos de Pericles que querían verle rodeado de deshonra y desprestigio, acusaron al escultor mientras construía la Minerva para la celda del Partenón, quien tuvo que huir á Elis sobre el 437 para evitar la acusación temible de los que le perseguían en Atenas; pero que probada su inocencia, después de pesado el oro que realzaba la estatua pudo volver á su ciudad y terminar su obra en 432. Supónese también que concluída la estatua de Júpiter Olímpico fué encarcelado y muerto por los mismos eleos. A esta suposición se ha observado en nuestros días que nunca hubieran los de Elis elegido al escultor para hacer el Júpiter Olímpico si se hubiese encontrado bajo el peso de la ley en una ciudad de Grecia por tan grave delito, y que no le hubieran confiado los sacerdotes de Júpiter, ni la obra sagrada, ni el valioso tesoro de pedrería y oro que se acumuló en el Zeo. Es observación de buen sentido. Afirman otros que vuelto á Atenas sufrió más verosímil acusación por haber esculpido su retrato y el de Pericles en el escudo de la diosa; lo cual, calificado de acto impío, bastó para tenerle encarcelado y hacerle morir por el veneno, como á otros varones honrados en la capital de Grecia. Sea cierta una ú otra versión, es bastante verosímil que el eminente Fidias sufrió persecuciones ruines de los sofistas de Atenas, como Pericles y Aspasia, y que murió poco después en edad sexagenaria cuando estaba aún en la cárcel, y tal vez, como se asegura, sobre los sesenta y ocho años. Sus dioses le dieron un prestigio imperecedero y justo, que recuerdan las obras maestras del que dirigió y esculpió en el Partenón y en otras



Fig. 429.-Cabeza de Minerva atribuída á Fidias. Museo Británico

partes, y su Júpiter Olímpico quedó en la memoria de los pueblos, á través de las edades, por aquella inscripción sencilla, más elocuente que sencilla, puesta al pie de la imagen: *El ateniense Fidias, hijo de Charmides, me hizo.....* Ante la celda del templo en que se admiró siglos tras siglos la más alta concepción de Zeo, había un taller abierto al pueblo, que fué el que al gran artista erigieron los eleos para hospedar su ingenio, y allí siglos tras siglos después cuantos visitaban á Olimpia iban á tributar culto público al más augusto de los ingenios de que se enorgulleció la Grecia, y en el interior del templo moraban sus descendientes, siendo los velantes de Júpiter los que cuidaban de su conservación y ejercían otros cargos de carácter religioso, cual el de practicar sacrificios anexos al culto del padre y señor del Universo. ¡Nobles cargos honrosos con que quiso la posteridad recordar perennemente la memoria del gran Fidias y volver por la justicia en nombre del pueblo griego! (1).

Policleto, su condiscípulo y también discípulo de Ageladas, fué en la misma época el maestro sucesor de éste en la escuela de Argos. Nacido en Sicione pasó á la ciudad vecina, donde practicaba la escultura el maestro de aquella escuela en período aún arcaico, y adquirió de ese maestro conocimientos y aficiones peculiares de la escuela argiva. Nació Policleto después de Fidias, y á lo que aseguran autores, entre el 482 y el 478, ó en la Olimpiada LXXIV, y debió concurrir con Fidias y tal vez con Mirón al taller del común maestro. Las lecciones de éste hallaron en el joven sicionés predilección singular, pues le hicieron un serio adepto, aunque con nuevo sentido, del maestro Ageladas. La realidad viviente, la forma bella y perfecta, las proporciones selectas y el vigor juvenil en armónico conjunto de partes y miembros del cuerpo fueron, como en Mirón, la afición de Policleto y su ideal artístico. Pero en éste, mejor que en el beocio artista, revelan más fino sentido del modelo ó la medida, de la *unidad corpórea*, que sirvió de guía al artista para producir obras bellas tomadas del natural, ó inspirada de las vivientes en mozos y doncellas lozanos, bien formados y robustos. El ideal concepto de Policleto en la forma era fruto de un estudio concienzudo y discreto, metódico y á la vez sabio, de que hicieron mérito retóricos como Quintiliano y filósofos como Crisipo, doctos en el estudio del cuerpo, al hacer memoria de las obras que el argivo escultor produjo. Dícese por ellas que Policleto no sólo fué un práctico hábil en aplicar las proporciones, un artista de modelos, sino que fué también un maestro perito, autor de un serio tratado estudiando el cuerpo humano por su estructura y proporciones. Su figura canónica, modelo que hizo como tal para las enseñanzas de escuela, sirvió durante un siglo de figura normal para los artistas griegos, que al tomarle por guía le rendían el tributo de admiración y loa que á su juicio merecía llamándole el *Canon de Policleto* (figura 430). Compréndese que por esa base de proporción y medida, unida á relevantes dotes de escultor y de artista, fuera superior á Fidias en reglas de *simmetría*, aunque le fuera inferior en el sentimiento de la línea y la vida de la forma; bien así como un maestro en composición musical supere á un gran talento en técnica, siéndole inferior en arte, ó como un poeta de estro divino doble su ingenio superior ante la férula de un gran retórico ó la perspicacia de un sabio crítico. Y era inferior sobre todo al genio augusto de Atenas, el maestro de Argos, en vida latente é íntima que hacía palpitar las figuras. Las que Policleto hizo son las de un admirable realista que copiaba sin vulgar mira ó imitaba sin grosería, sino con grandiosidad de formas y exquisita medida, la perfección cor-


Fig. 430. – Supuesto canon de Policleto. Estatua del Museo de Nápoles (de fotografía)

(1) La piedad de uno de esos herederos de Fidias se recuerda por la inscripción en que los eleos le tributan honores calificándole de *Faidrinte* de Júpiter Olímpico.


Fig. 431. – Juno Ludovisi, imitada de la de Policleto

pórea. Y el ideal de Fidias por lo que del Partenón nos queda y nos dicen otras figuras, era el de un hermoseador de la forma que buscaba sus encantos, no en la sola proporción, ni en la selección del ritmo, sino en más alto ideal, que era el de su transfiguración. Por eso con ser grande el argivo queda más grande el ateniense que alcanza rasgos divinos con los modelos humanos. Venció Policleto á Fidias á los ojos de los griegos en la fineza del ritmo, mas no le venció en cualidades de superior estima que son rasgos de don divino y que vemos estampados en las Parcas y el Ilisos del Partenón de Atenas.

El juicio de los modernos por lo que copias existentes recuerdan las obras renombradas del maestro de Argos, se ha modificado en nuestros días á la vista de los restos del Partenón que se admiran hoy en Londres. Juzgaban los antiguos iguales á Fidias y Policleto, y hasta se aventuraban á decir que era superior al primero el último; mas juzgaban de este modo los que estimaban la medida y la imitación realista superior al ideal y á la vitalidad artística que rebosa en las figuras hermosísimas sin par de la escuela de Atenas. Aquéllas son una perfección que se admira en las escuelas y que puede servir de guía para formar discípulos, bien así como una métrica de singulares reglas; éstas son una celeste majestad que da juventud perpetua y hermosura sin igual por un ritmo superior que no se preceptúa en reglas, sino que nace del alma en perpetuo ideal. Las leyes de Fidias crearon dioses ó héroes y hombres inmortales; las de Policleto mozos gallardos y perfectos y bellos adolescentes, efebos encantadores, pero que no pasan de ser hombres: atletas y mozos vencedores (diadumenos), soldados ó doriforos y naturales mujeres con el nombre de amazonas, y á lo más, en lo terreno, su figura más perfecta, el canon de las escuelas.

La historia cuenta, sin embargo, tomándolo de antiguos libros de Pausanias, Plinio, Diodoro y otros autores ya dichos, que con notables condiciones y por encargos diversos labró Policleto diferentes divinidades que hacían honor á su nombre y á Grecia, en poblaciones y templos principales. Eran entre éstas, importantes y auténticas, el Mercurio de Lisimaquia y el Hércules Ageter que se veían en Roma, y también parecen haber sido obra suya una estatua de Zeo que se hallaba en Argos y la famosa Hera ó Juno de la misma ciudad, que debió ser su pieza capital (fig. 431). Atribúyesele igualmente un grupo de Apolo, Artemis y Latona que se dice era admirado en el monte Licone. Todas ó la mayor parte de estas imágenes eran de fundición en bronce, excepción hecha de la Hera argiva que fué de oro y marfil, sin duda por competir con Fidias en mérito escultural y por honrarse Argos al igual que Atenas, con rivalidad vecina, y una obra importante en preciada materia. Era una aspiración noble de artista y una emulación natural de ciudad que poseía selecto núcleo de ingenios y tradicional escuela, y en cuyas reuniones de artistas debían sentirse estímulos por imitar al ateniense que creaba Minervas y Júpiter con admiración general. Mas ¿fué la obra de Policleto comparable con aquellas del maestro de Atenas y pudo la Juno equipararse con el Zeo y las Palas de Fidias? ¿Emuló en realidad el maestro de Argos al ateniense insigne en la producción de dioses? ¿Alcanzó su ideal?

Ante todo hay que decir que las condiciones de Policleto le hacían eximio en el real y elevado sentimiento de la naturaleza bella, y que no era probable que quien tenía tal aptitud y esa pasión de artista se elevara al ideal de los soberanos dioses que contendían en el Olimpo. Luego hay que señalar las condiciones propias de Hércules y Mercurio, Latona, Diana y Apolo, como tipos mitológicos aceptados por la escultura: eran éstos representación de la fuerza en la figura de Heracles; de la agilidad corpórea en el rápido Mensajero; de la belleza juvenil de Efebo, doncella y matrona, en la trinidad de Delos, y siempre de la vida y el vigor del cuerpo; de la hermosura juvenil como cualidad externa, con rasgos de sentimiento

en el grupo de los tres dioses, pero de sentimiento humano puramente objetivo. Nunca hubo en ellos la elevación de los tipos elegidos por el maestro de Atenas. Y aunque hizo Policleto un Júpiter, poco se sabe de él, probándonos este silencio que quedó oscurecido por el Júpiter de Elis: á haber sido de otro modo se hicieran lenguas los antiguos equiparándole al Zeo de Olimpia. La representación de Hera tiene también el carácter puramente material de matrona soberana, altiva y pudorosa; de divinidad casera, reservada al hogar, que era hermosa de cuerpo hasta ser digna de Júpiter; que como deidad doncella estimuló al ser divino á ser su perseguidor; mas no llevaba consigo ningún sentido ideal ni trascendental concepto, como las muchas Minervas que se recuerdan de Fidias y menos todavía como el Júpiter eleo admirado en Olimpia. En éstas había un sentido soberano y profundo, misterioso y divino de la inteligencia que lucha, eleva y civiliza, ó del poder supremo, ilimitado y casi infinito que regía el universo, siendo el padre de los dioses y señor de las criaturas. Sus símbolos eran vivísimos, la serpiente, el fulminante rayo y el águila de raudo vuelo que se cierne en el éter puro como el pensamiento divino sobre el visible espacio. No era posible por lo tanto que el ingenio de Policleto igualara al de Fidias, ni siquiera le emulara, ni pudieran sus dioses compararse en modo alguno por su carácter mítico y su trascendencia típica, ni por el vuelo que les diera ó los méritos que empleara y que pusiera á prueba el maestro de Argos. El ideal de Fidias era ideal superior que se cernía como el águila en el éter del espíritu y que sólo se posaba en los gigantes troncos de concepción humana que cimbrean sus ramas altas como puntos en el espacio, hasta perderse de vista á la común mirada. Palas y Zeo, concebidos por Fidias, eran los tipos más augustos y á la vez más sublimados de la filosofía humana. ¿Cómo le igualara, pues, el admirable Policleto, ni siquiera le emulara por el don material de ser sólo un perfecto artista de lo ideal corpóreo?....

La Juno de Argos, por lo que escribía Pausanias, era colosal y de oro y marfil. Estaba sentada majestuosamente en un trono. Tenía la cabeza ornada por una diadema ó estefane donde había representadas las Gracias y las Horas. En una de sus manos sostenía la granada, en la otra el cetro con un cuclillo en el extremo, recuerdo de la forma que tomó Zeo para poder enamorarla. Era notable figura, superior á las otras divinidades que esculpió el mismo autor; mas como aseguró Strabón, era inferior á las obras de Fidias en perfección y majestad; y por los restos que quedaron estudiados en diversos museos, era la Juno de Policleto de admirable cabeza, modelada con gran arte, y sentimiento exquisito y á la vez original de la belleza del tipo griego natural y grandioso, lozano y frío á la par, lleno de majestad, para ser esculpido en mármol ó en finísima materia. Por su impresión de forma y general media tinta parece recordar el color trigueño que producía el *cálido* marfil dorado en las desnudas formas plásticas. Una de las cabezas que conservan los museos es la de la Juno Ludovisi, con la diadema ó estefane, tipo bello pero común de la mujer ática, que con rostro de forma oval reproducía en aquel tiempo la escuela de Atenas: atribúyese hoy esta Hera á Alcamene (1), contemporáneo de Fidias y á la vez su discípulo. Otra es la Hera de Nápoles, señalada por Brunn como de tipo helénico de óvalo anguloso propio del gusto escultórico de la escuela de Argos: éste es un admirable rostro lleno de originalidad y de grandeza de formas á la vez que de gracia lineal, tomado de la naturaleza, henchido de vida íntima, sereno y marmóreo en su interior, que no siente pasión ni fuego, ni siquiera tibio rescoldo que pueda avivar el amor: es una perfección de forma, la más pura y correcta que se pueda concebir, más viril que de mujer, y que entre sus gracias femeniles tiene algo del efebo



Fig. 432. – Hera del Museo Británico, recuerdo de la de Policleto (de fotografía)

(1) Véase más adelante Alcamene, y el grabado de la Juno Ludovisi, fig. 431.

bien formado é ingenuo, pero indiferente acaso hasta de su misma hermosura: es una síntesis en mármol de todas las bellezas que pueden tener tales facciones reunidas en un conjunto de novedad archiclásica, que toma de dórica en lo viril y de jónica en la grandiosa y selecta hermosura. Es sin duda la cabeza que reproduce con semejanza mayor la Juno de Policleto, pues por lo original y nuevo, su selecto buen gusto y sus finezas de proporciones, es obra de un gran talento que se salió de lo común en la concepción de un tipo. Otra cabeza notable que recuerda la anterior y tiene de las dos ya dichas como formando su intermedio, es la Juno del Museo Británico (fig. 432), rostro de hermosa mujer que recuerda á la otra Juno, pero con formas más llenas entre ovales y angulosas, ó por grandiosos planos donde priva visiblemente el tipo de mujer romana. Esta admirable cabeza es de concepto más serio (pero sólo de concepto) que la Juno Ludovisi, y menos original y típica que la del Museo de Nápoles, trasunto de un arte y un cincel finísimo y magistral.

Con la Hera de Argos creó Policleto el tipo de la esposa de Júpiter afecta al divino hogar y largo tiempo encadenada, sin que los artistas posteriores parecieran bien dispuestos á introducirle cambios y menos á mejorarle. Es en su clase un ideal que no inspira por su espíritu ni por rasgos de expresión, pero sí por su carácter plástico propio de la estatuaria. Fluctuó el arte, sin embargo, tal vez con menos fijeza que en Júpiter, Minerva y Venus, producidas por Fidias, entre dos fisonomías y bustos característicos: uno, que es el tipo elegido por la escuela de Atenas, con la frente estrecha y redondeada y el pelo partido por mitad, grandioso, ondeante y rizado con exquisito gusto y caído á la espalda, con la mirada altiva y las cejas muy arqueadas, la nariz prominente y la boca pequeña, la barba redonda y abultada, carnosa, llena y suave la mejilla y el óvalo del rostro que corre en trazo seguido en torno de las facciones. Es un tipo distinguido de blanda y modelada forma que tiene cierta altivez, pero á la par dulzura atractiva y simpática. Es noble y á la vez bella, resplandeciendo en su semblante la gracia de la mujer y la pulcritud acicalada de la doncella ó la etaira que pretendía agradar. La Juno Ludovisi, que se cree copia de Alcamene, tiene esas condiciones de las figuras áticas; mas ofrece un doble sentido en la expresión de su rostro, pues la mitad superior está sonriente y amable, y en la nariz, boca y barba, que forman la mitad inferior, tiene altivez soberana y aire de menosprecio: bellísima es, sin embargo, á pesar del contrasentido que esa expresión encierra, pues el conjunto es grandioso y digno de perpetuar el nombre de un eminente artista. El otro tipo de Juno, es el de la escuela de Argos, de periferie angulosa en el óvalo del rostro, de planos salientes y marcados, de líneas quebradas y en cuadratura, de formas en esbozao y muy marcadas de intento, con los pómulos muy sensibles y redondeados con viveza, las mejillas deprimidas, sumamente modeladas y con abundantes detalles, con la barba en vasto plano entre tres líneas marcadas, con la frente espaciosa y redondeada que deja poco perceptibles los arcos superciliares, con el ojo estrecho y largo entre párpados muy planos y puramente lineales, hondamente surcados, con la nariz recta y viril y que se frunce en su base, la boca hendida y entreabierta y despegados los labios, vueltos hacia lo exterior con abultamiento intencionado. Son muy visibles las orejas, que se elevan hacia el cráneo, dando lugar á que el pelo, que ondea por la frente y sienes, corto, estrecho y recogido, ensanche la cabeza más allá de los parietales y permita ver su cráneo oval y prominente levantado sobre el rostro en forma esférica completa. El conjunto de la testa no es de un óvalo marcado como en la Hera ateniense, sino ovoide,

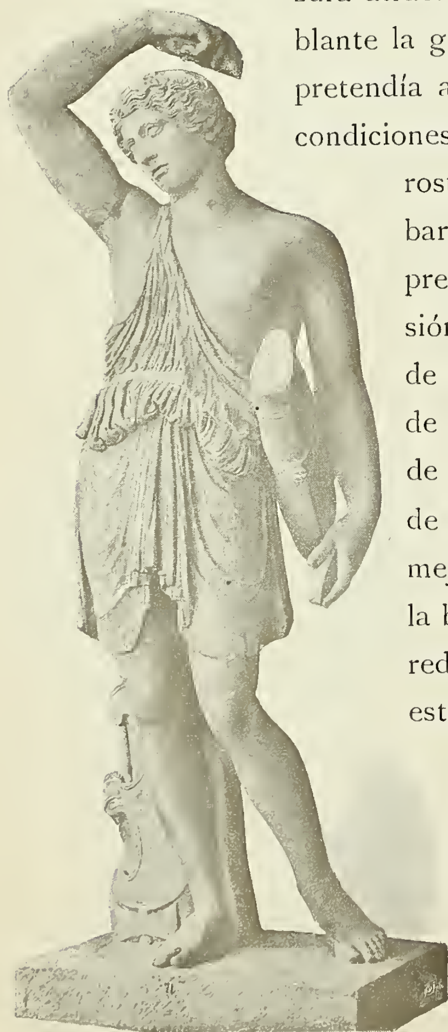


Fig. 433. – Amazona del Vaticano, imitación de otras (de fotografía)

desigual, muy ancho en la parte alta y estrechísimo en la barba rectilínea y cuadrada: es el tipo acentuado que dió el arte de Argos á los dioses y los héroes de sus dóricas escuelas. Y uno y otro tipo esculturales (ateniense y argivo) continuaron de tal modo y con los rasgos locales las tradiciones de escuelas que tenía el arte arcaico en las dos localidades. Los autores germánicos que han descubierto tales rasgos y caracteres distintos en esos tipos de arte están sumamente atinados, y su perspicaz mirada pone de nuevo á la vista el sello tradicional de los dóricos y jonios, que forma un rasgo etnográfico del arte de los dos pueblos, hasta en el período más brillante en que se mezclaban los ingenios y eran independientes los artistas en sus prototipos y creaciones.

La Amazona de Policleto es una de las figuras más características de este escultor y debía ser, á lo que se cree, otra de las mejor proporcionadas y de buen gusto que produjeron sus contemporáneos. La desnudez del cuerpo y lo corto del chitón de esa figura mitológica le permitieron lucir sus dotes y sus selectos estudios. Cuatro partes interesantes tenía en que esas dotes podían lucir: rostro, brazos, seno y espalda ó torso y piernas, y otra quinta las extremidades, que dan nota del mérito de dibujante ó escultor. La Amazona del Museo de Berlín parece estar acorde con las tendencias, gusto y cualidades de Policleto. Está apoyada con el brazo izquierdo en un pilar, y coloca la otra mano graciosamente (y algo á la manera arcaísta) en la cabeza; inclina ésta con no menos gracia y presenta el pecho y espalda bellos y muy modelados. Ceñida tiene la túnica que descuidada cae sobre los costados y de aquí por los muslos con elegantísimos pliegues, algo regulares y simétricos, pero sin monotonía ni artificio, con mucha naturalidad y maestría. En cuanto á la actitud, es peculiar del maestro argivo: se apoya sólidamente y con entereza en el pie derecho y con cierta negligencia intencionada y de escuela en la punta de los dedos del izquierdo, que echa atrás doblando la rodilla, en todo lo cual hay tradiciones locales y magistral imitación de las últimas obras arcaicas y de las arcaístas coetáneas. El conjunto y el detalle, admirablemente modelado, revelan suma maestría y aticismo escultural por lo sobrio y distinguido y las líneas de su rostro son por completo angulosas como en la Juno de Nápoles.

Ninguna de las otras Amazonas que se suponen de competidores de Policleto en el verdadero ó anecdótico concurso de Éfeso le iguala en condiciones plásticas. La supuesta de Fidias, aunque llena de sentimiento y gracia, es menos bien proporcionada y de menos delicados ritmos, más envarada y tiesa, y es la reproducción en la del Vaticano, de mucha menor maestría: sus gracias y bellezas son de detalle; la atribuída á Cresilas (si la reproducción de la del Capitolio lo es de obra suya) es de un naturalismo más vulgar y de poco selectas proporciones: figura herida en el costado derecho y levanta el brazo para enseñar la herida, que señala con la mano izquierda. Hay otra notable Amazona del Museo Vaticano (fig. 433) que tiene de la atribuída á Fidias y de la dicha de Policleto: de aquélla en el ademán y actitud, en el carcax y el haz de armas, y de ésta en la colocación de la mano derecha, en la inclinación de la cabeza, en la tuniquilla y sus pliegues y en las proporciones del cuerpo. Su desnudo es digno de admiración, aunque poco ideal, y superable sólo por la Amazona de Berlín. En cuanto á la de Viena, parece de época anterior en que estaba ya fijado el tipo, ó de autor del siglo v que compitiera en Éfeso, pero con medios y forma arcaicos. Tiene la cabeza cubierta con fragmentado casco, y notable plegado.

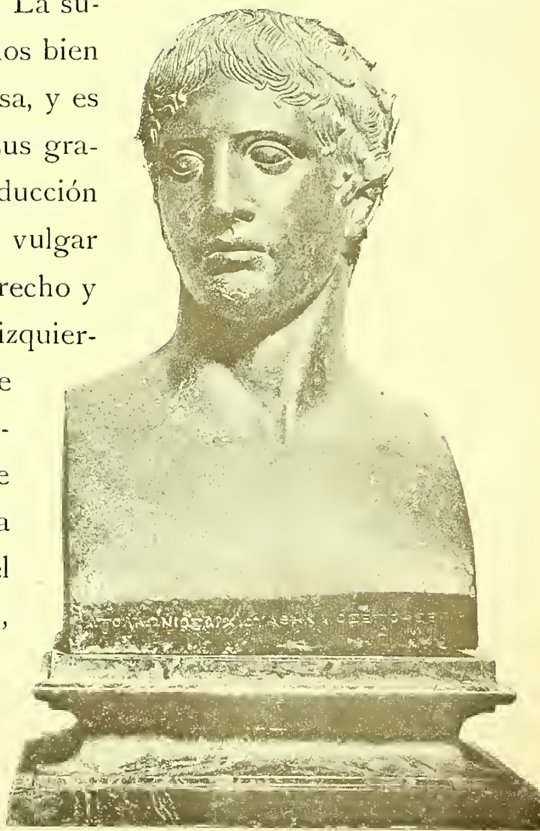


Fig. 434. – Cabeza del Museo de Nápoles, supuesta copia del Doriforo de Policleto (de fotografía)

El Diadumeno, el Doriforo y el Canon de Policleto eran

figuras de nota que tienen reflejo en reproducciones posteriores señaladas en distintos museos. Todos se distinguen por lo lleno y ufano del cuerpo viril en los adolescentes como en los mozos y adultos que se atribuyen á tal maestro: están bien proporcionados, musculados con vigor y maestría, distinguiéndose en el desnudo por su ancha espalda y pectorales, tórax corto y oblongo, muslos y piernas esbeltos, por lo bien formado de los brazos, adelantado de un pie y por la colocación del derecho inclinado y hacia atrás como en la Amazona de Berlín. Tales figuras no son esbeltas, y la cualidad que les distingue es un lozano y joven vigor. El Braccio Nuovo del Vaticano y el Museo de Nápoles tienen copias del Doriforo de Policleto, y otros fragmentos guardan Berlín (colección Pourtales), y Nápoles con una notable cabeza en bronce (fig. 434) del *ateniense Apolonio, hijo de Arquías*, según una inscripción en griego del busto en que descansa. En cuanto al mancebo Diadumeno, que ciñe una cinta á sus sienes, menciónase por copias notables del Museo Británico y de la colección Farnesio, entre otras varias figuras que recuerdan este tipo en diferentes partes. Una estela funeraria de Argos retrae la memoria de otro Doriforo muy joven que marcha á pie junto á su caballo con elegancia de líneas y agraciada actitud. El detalle de todas esas figuras es de trabajo fino que inicia en el juicio de los antiguos acerca del notable modo como embellecían sus desnudos por primorosos detalles. De Policleto eran también otras figuras de atletas y el retrato de Artemón *Periforete*, ingeniero de Pericles que construyó las máquinas destructoras en la guerra contra Samos. Siempre el natural viviente y la vida real corpórea fueron la aptitud selecta de este eminente artista.

Mirón, Policleto y Fidias representan las tres figuras más marcadas de su época: aquél el maestro de la realidad viviente en púberes y varones que ofrecían gracia lozana y vitalidad activa, siguiendo un concepto tradicional de los últimos arcaicos; esotro del bello adolescente y la doncella hermosa, el adulto ó la matrona por sólo sus gracias corpóreas y la perfección de proporciones, y Fidias de la vida del alma revelada por el cuerpo, y el ideal del espíritu con selecta forma humana que trasluce y refleja lo más noble y elevado de las cualidades de espíritu: los tres fueron artistas y maestros renombrados que con caracteres propios, peculiares á un estilo, dieron en el siglo v á Grecia sus escuelas principales con las de Atenas y Argos, ó escuela del Peloponeso, abundantes en discípulos y más abundantes en obras de sin igual estima.

CONTEMPORÁNEOS Y DISCÍPULOS DE MIRÓN, FIDIAS Y POLICLETO
Y SUS OBRAS EN ATENAS Y EL PELOPONESO

El empuje dado por los tres principales maestros de Atenas entre los años 500 y 430 estimuló de nuevo el sentimiento artístico de la nación griega, especialmente en el Ática y el Peloponeso, produciendo un número considerable de obras, y como consecuencia crecidas agrupaciones de discípulos de aquellos insignes ingenios que fueron luego maestros. A ellos se unían los que venidos de distintas procedencias ingresaron en los talleres de Atenas y Argos después de haber pasado por los de los últimos escultores arcaicos, y los que siguiendo principios y prácticas de las escuelas anteriores modificaron su arcaísmo, á pesar de ser condiscípulos de los tres maestros y de venir ya formados conforme á los preceptos é imitaciones anteriores. Atenas y Argos, especialmente donde imperaban los ingenios y tenían curso los principios de Mirón, Fidias y Policleto, constituyeron así dos nuevas escuelas, señaladas hoy con los nombres de *Nueva escuela de Atenas* y *Nueva escuela de Argos* ó *del Peloponeso.* La propagación de ideas fué grande y fructífera y el arte se formó lozano siguiendo el estilo que predominaba y las aficiones y gusto nuevos puestos en boga en cada agrupación é importante localidad. Atenas seguía la tendencia de tradiciones jónicas; Argos la de las escuelas dóricas, pero con tanta novedad y adelanto una y otra, que casi queda ofuscado su carácter etnográfico por la belleza exquisita de forma.

Alrededor de Mirón, y por obra de su influencia, se vieron crecer varios artistas, y entre ellos los más importantes que nos señala la historia. Su hijo Licios de Eleutere, Strongilión el animalista, Stippax de Cipre y Cresilas, competidor en el supuesto concurso de la Amazona de Éfeso. Cada uno de estos escultores fué discípulo de Mirón, ya por asistir á su escuela, ya por afición á sus obras ó por una y otra circunstancia. Mirón debió tener su taller en Atenas y á él debían concurrir varios discípulos de los que sólo se nombra su hijo; mas tuvo obras que le hicieron justa fama y que evocaron la admiración de los que fueron á seguida sus imitadores. El genio de Fidias, empero, se impuso tanto en Atenas, que así los discípulos de Mirón como los de otros artistas sufrieron la acción de su influencia eficaz y arrolladora en la capital de Grecia.

Licios, á quien la naturaleza puso en el taller de su padre, fué por sus obras discípulo imitador de éste. Como él era fundidor y toreuta que trabajaba admirablemente con ambos procedimientos y mecanismos. Vivió, según los catálogos de artistas, sobre la Olimpiada XCII, y florecía, según los modernos alemanes, por el año de 420. Como verdadero imitador inspirado en la escuela de los realistas y de su padre, hizo niños con incensarios agitando la llama ó con una vasija de agua, tomados del natural á la manera moderna; estatuitas en bronce que hoy se llaman *decorativas* en que se representaban asuntos de costumbres inspirados tal vez de escenas religiosas. É imitando á los antepasados de Egina, Argos y otras escuelas dóricas del siglo VI, hizo un grupo de trece figuras con la lucha de Aquiles y Memnón, en cuyo centro estaba Zeo, á sus lados Tetis y Hemera, respectivas madres de los héroes, y en derredor, opuestos unos á otros, griegos y troyanos, sin duda con sumo estudio realista de los tipos y figuras.

Licios fué el verdadero discípulo y el único que como tal se señala: los otros son sus imitadores; *Stippax* de Cipre, por ejemplo (de la Olimpiada LXXXVII), que hizo otra figura realista parecida á las de Mirón y de Licios: una esclava que soplaba con la boca el fuego que debía abrasarla; y *Strongilión*, que fundía estatuas de caballos y toros con sorprendente habilidad. Era sobre la Olimpiada CIII, tal vez con error, la época á que se atribuyen sus mejores obras. De ella, se dice, era la copia del caballo de Troya que fundió en bronce y que se hallaba en la Acrópolis de Atenas. La base, de diez pies ingleses, se descubrió en 1840 en la referida Acrópolis con una inscripción que menciona su nombre. Hizo también otro muchacho admirado por los romanos, una notable Amazona de *bien modelados muslos* y varias Musas en estatua que se recuerdan con elogio. Stippax y Strongilión eran también dos toreutas y fundidores en bronce.

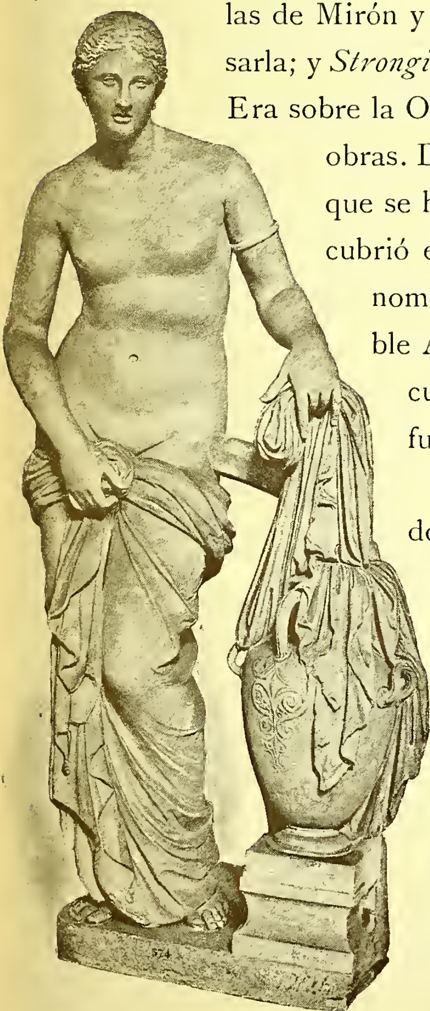


Fig. 435. – Venus de estilo ático algo posterior á Fidias y á la de Milo (copia de fotografía)

Mención aparte debe hacerse de *Crésilas* ó *Ctesilas*, que fué competidor de Fidias y Policleto en el concurso de Éfeso. Su Amazona herida, de que se ha hecho mérito, recordada por otra del Capitolio, fué una de sus obras de más viso que admiró la antigüedad, aunque posponiéndola á la de Fidias y sobre todo á la de Policleto. Debió vivir Crésilas sobre la Olimpiada LXXXVII y ser verdadero contemporáneo de los dos principales maestros de Atenas y de Argos y sin duda de Mirón. Á pesar del error de la restauración hecha en la Amazona del Capitolio, que coloca el brazo derecho en singular posición no adecuada al asunto, es la figura característica de un fundidor en bronce que le dió consistencia y delgadez de paños sueltos y caídos por la solidez del metal. Caracteriza también á su autor aquella figura de muchacha mortalmente herida y de pie, por el gusto de composición y la elección de asunto. Suya era la estatua del Portalanza, de que nada se sabe con certeza,

y lo fué el bellísimo Pericles Olímpico, elogiado por los clásicos y de que se han querido ver reproducciones en bustos del Vaticano (fig. 294) y del Museo Británico, y muy particularmente en el busto de Pericles de la Gliptoteca de Munich. La naturaleza viviente y la realidad imitativa, animada por un concepto y tomada del natural, son en Crésilas, como en los otros discípulos é imitadores de Mirón y hasta del mismo maestro, lo que distingue sus obras como concepto y forma y habilidad plástica. Y una cualidad las particulariza: la de haber alcanzado por fuerza de estudio experto la vida del ser humano y de los seres inferiores, y haber producido á un tiempo todos los géneros del arte, desde los dioses á los cuadrúpedos. Pero se había dado el último paso en la senda de la realidad que envidiarían los modernos, y se impelía ya la escultura por la vía de los realistas hacia los *asuntos de género* que iban lejos del gusto griego.

Fortuna fué, sin embargo, que el espíritu ateniense se desviara siempre del naturalismo puro en alas del ideal. Los discípulos de Fidias representan esta tendencia en toda su amplitud y con su vuelo mayor, emulando al maestro de la escuela de Atenas. Alcamene y Agorácrito, su discípulo predilecto, y los dos sus mejores imitadores; Colotes, que tomó parte con el maestro en el Júpiter Olímpico, y artistas contemporáneos como Andróstenes, Praxias, Theocosmos, Trasymedes y muchos otros que, ya por afición á las obras de Fidias, ya por vivir en el Ática y trabajar con él, ya por sufrir modificaciones ó impresiones de sus obras y escuela, deben considerarse también como discípulos del insigne ateniense.

Era *Agorácrito* el predilecto de Fidias, que le seguía y le imitaba con gran habilidad y á quien, á lo que parece, servía de consejero íntimo el maestro. La mano de éste y sobre todo el ingenio debían tener parte en sus trabajos; tanto, que la antigüedad llegó á atribuirle la Nemesis de Ramnus que había esculpido Agorácrito en competencia con Alcamene, representándola primero como Venus de los jardines para entrar en concurso con su condiscípulo, y cambiándole sus atributos después de haberle cedido la palma (idea harto singular) para presentarla como Nemesis en el templo de Ramnus. La ocupación constante en el taller de Fidias debió ser la práctica de Agorácrito, que le hizo su imitador experto guiado por noble ideal. Era la Nemesis de mármol de Paros de veinte pies de altura; llevaba la diadema en la cabeza como Juno, con relieves y Victorias, y tenía otros relieves en diversas partes de la obra y en su pedestal. Hizo también el mismo escultor un Júpiter distinto como concepto del de Fidias que semejaba á Hades, y una Minerva Itonia que Estrabón menciona. Vivió entre las Olimpiadas LXXXV y LXXVIII.

Aventajábale *Alcamene*, su condiscípulo, de espíritu más independiente y tal vez más presuntuoso, y que según la historia oponía sus opiniones á las del maestro, contradiciéndole á veces. Fué competidor de Agorácrito en el concurso de la Venus, y le aventajó en esta obra venciéndole y ganando el premio ó la recompensa del certamen artístico. Cuál pudo ser la Venus se ignora, á pesar de las notas de los antiguos: los modernos han creído ver en ella una imagen de concepto é ideal parecido al de la Venus de Milo del Museo del Louvre (1). Noble en actitud, bellísima, ática, de forma modelada con envidiable maestría, con el torso descubierto, con un desnudo admirable y cubierta la mitad inferior con los bien combinados pliegues del peplo caído, serena de rostro, representa á la púdica deidad del amor con singular ideal que interesa por su elevación y perfecta hermosura. Es una Afrodita altiva bien distinta del tipo popular y sensual de los tiempos subsiguientes (fig. 435); el verdadero tipo ideal de la diosa de la hermosura que alardea por sus encantos provocando tan sólo la más serena admiración.

De Alcamene era un Esculapio del templo de Mantinea, del que autores creen hallar memoria en el busto en mármol del Museo Británico señalado por unos como Asclepios y por otros como Júpiter (fig. 436). Su rostro participa de los dos tipos, y es noble, bello, de fisonomía ateniense y hermosa, y admi-

(1) Véase la lámina tirada aparte que representa la *Venus de Milo.*



VENUS DE MILO

SUPUESTA COPIA DE OTRA AFRODITA DE ALCAMENE (MUSEO DEL LOUVRE)

rables pelo y barba; tiene elevación y grandeza y una dulce tranquilidad, que según de donde se mira parece sentimental y recuerdo del Júpiter Egioco. Suyo era también el Baco que hizo para Atenas, bello y noble sin duda, como el Esculapio, y que sentado en un trono y con el cetro en la mano recordaba el Júpiter de Fidias, dando á la vez el tipo de la antigua figura de Baco adulto y majestuoso. Era de oro y marfil y de tamaño colosal, emulando al Zeo del gran maestro como se recuerda en áticas monedas. Y con el mismo sentido elevado hizo la estatua de Vulcano, figurado con sumo ingenio y sin defectos corporales ni mítica ridiculez, sino disimulando esos defectos y conservándole el tipo del artífice divino. El sentido ideal campeaba en esta figura como en las otras de tal maestro. Sobre el año 402 labró la Palas y Hércules consagrado en el santuario de Tebas (Grecia); y en diferentes épocas un Arés (Marte) y una Hera, de que hoy se cree ver imitación en la Juno Ludovisi (fig. 431), de ático tipo y serio juicio, grandiosa y soberana como esposa de Júpiter, hecha en oro y marfil y tamaño colosal. Su Hecate renombrada, puesta en la Acrópolis de Atenas en uno de los baluartes que cerraban su entrada, merece también memoria, y no menos la merece el grupo de estatuas del templo de Júpiter en Olimpia, que se recordara después, al par de su trabajo presumible, en importantes partes que ornaban el Partenón. Era de los discípulos de Fidias el más aventajado escultor, que emulaba al maestro y seguía sus principios en pos del bello ideal con la representación de dioses, donde campeaba su ingenio con aptitudes especiales, parecidas á las de aquél, pero con más movimiento, más pasión de su carácter y menos serena majestad, propia de aquellos asuntos que como los del templo de Júpiter Olímpico ofrecen hechos heroicos con empuje y vehemencia. Entre sus figuras humanas recuérdase la de un atleta hábil en el pentalte, que pasó por modelo entre las obras más notables del florecimiento griego. Era Alcamene de Lemnos ó Atenas y vivió ya en la Olimpiada LXXXIII, trabajando durante más de cuarenta años en bronce, mármol, oro y marfil como el más preclaro ateniense, con aptitudes é ingenio, habilidad y buen gusto, que le hicieron un lugar preclaro entre sus contemporáneos maestros.

Colotes de Paros ó de Heraclea era también discípulo de Fidias que trabajó con éste en el Júpiter Olímpico. Su Esculapio de Cilene (Elis) y su relieve de Olimpia con figuras de vencedores entre divinidades varias, tienen fama de notables, y de ella gozó también su Minerva de Elis con el gallo en el casco y el escudo pintado por Panœnus que le equiparó á Fidias. Su verdadero mérito fué la representación de dioses, como Alcamene y Agorácrito, y el ideal superior enseñado por su maestro y en gran boga en Atenas durante más de medio siglo. La época que se asigna á Colotes como de su mayor prestigio es la que se aproxima á la Olimpiada LXXXVI. Toreuta, fundidor y artífice en mármol era ese señalado maestro. A él puede agruparse *Theocosmos* de Megaria, que unos dicen discípulo y otros imitador de Fidias. Era fundidor y toreuta de entre las Olimpiadas LXXXVII y XCV, que modeló un Júpiter á imitación del Olímpico y del que sólo hizo la cabeza en oro y marfil, siendo el resto provisional en espejuelo y arcilla, y toda la obra influída por los consejos del ateniense eximio creador de prototipos. De su mano fué la estatua de Hemón consagrada por los de Lacedemonia en Delfos en memoria del triunfo de Egospotamo.

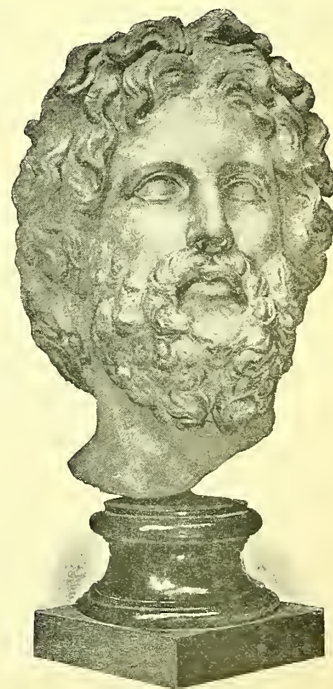


Fig. 436. – Cabeza del Museo Británico, supuesto recuerdo de Alcamene (de fotografía)

Un descubrimiento reciente ha dado á conocer la estatua auténtica de otro discípulo de Fidias, *Pœonios* de Mendes, que fué en su tiempo y después señalada obra en el templo de Olimpia, donde trabajó este escultor. Es la Victoria fragmentada hallada entre las ruinas del templo (fig. 437) que lleva ese nombre y que fué consagrada á Zeo por los dos Naupacte y Mesenia con el fruto de un botín. Está de pie en un pedestal triangular y tiene plegado y formas llenas, grandiosas y bellas que recuerdan la Nike del Partenón. Es por com-

pleto de estilo ático y de ejecución magistral, con el ropaje, que moldea el cuerpo, adherido al desnudo como si estuviera mojado y con suma intención escultural. Es estatua de gran tamaño, semejante á la escultura colosal coetánea y cuya época se fija entre 425 y 420. La mejor del autor se conjetura sobre la Olimpiada LXXX por cronologistas de arte antiguo, y en ella se le supone primer maestro de Alcamene que después fué su competidor y también discípulo de Fidias. A Pœonios se atribuía uno de los frontones de Olimpia, el que ocupaba la parte Este, y en que había representado la lucha entre Enomaos y Pelops presidida por Júpiter. Los fragmentos de este frontón estudiados en nuestros días, como se dirá después, tienen grandioso estilo y magistral ejecución por masas de gran efecto, pero con rasgos aún arcaicos y fríos que semejan más bien de tiempos de Ageladas que de los discípulos de Fidias.

Praxias de Atenas, que floreció sobre la Olimpiada LXXIII, y que parece haber sido discípulo de Calamis, era imitador de Fidias que puede agruparse á su escuela. La influencia de éste privó tanto en el adepto que le hizo variar de sentido trocando el arcaísta gusto por la tendencia ideal que imponía libertad. Su grupo del templo de Apolo en Delfos era obra de notable escultor que figuraba la trilogia délfica con otro grupo de Musas como obra arquitectónica, componiendo un frontón y una lucha en que contendían Dionisos y Helios. Esta obra fué terminada por *Androstene* (otro escultor de Atenas que seguía la huella de Fidias, aunque fué discípulo de Eucadmos), por haber muerto Praxias antes de terminar su trabajo. El arte decorativo de admirables fábricas era notabilísimo en manos de todos aquellos escultores que, siguiendo las inspiraciones monumentales del sublime ateniense, hallaban en el Partenón y otros templos ejemplares de guía y estímulos admirables en tareas de arte imponente y magistral. Citarse debe también á *Trasymedes*, algo posterior á los escultores aquí mentados, que según Müller y otros cronologistas trabajaba por los años de 368 ó sea la Olimpiada LXXXIII, siendo natural de Paros é imitador de Fidias. El Júpiter Olímpico de Elis era modelo de un Esculapio colosal sentado en un trono espléndido que se veía en Epidauro, y le era tan parecido en su estilo grandioso, que algún escritor antiguo lo atribuyó á Fidias.


Fig. 437. La Victoria de Pœonios hallada en Olimpia (según fotografía)

El poderoso ingenio de este soberano maestro se impuso con tan marcado sello á sus discípulos y coetáneos, que privó en su originalidad, quitándoles independencia aun con hacerles eximios. Minerva ó Palas, Venus y Zeo dieron á los otros dioses su fisonomía peculiar y su augusta ó noble concepción del máximo ideal. La noble majestad de los ovales rostros; la hermosura encantadora de los desnudos grandiosos; el elegante y rico combinar de las barbas y el pelo por masas artísticas y bien agrupadas; la holgura del plegado tranquilo y rico en ondulaciones y detalles; la entereza de las figuras y su majestuosa actitud de pie ó sentadas; la abundancia de relieves míticos ó heroicos y de cuerpos de Victorias y otros simbólicos, en las armas, trajes, sitiales, peanas de las figuras y aplicados á los más ideales tipos, son otras tantas cualidades que caracterizaron á Fidias y se reprodujeron por sus discípulos é imitadores coetáneos en la escuela de Atenas.

De esta escuela son otra porción de artistas más ó menos imitadores ó independientes, y entre ellos Calimaco y Demetrio, dos escultores algo parecidos en lo aficionados al detalle y lo meticulosos, aunque distintos en intención y algo diferentes en época. *Calimaco* era, según fama, el inventor del capitel corintio y el que hizo el bellísimo candelabro de oro coronado por una palma de bronce erigido en el templo de Minerva Poliada ó de Erecteo, obra tan acabada como artística, digna de su paciente y hábil mecanismo y buen gusto. Al capitel corintio se señala por fecha la Olimpiada LXXXV (440) y á la joya

decorativa del Erecteo el año 409. Era autor de muchachas laconias danzando, que por exceso de interés y espíritu meticuloso privaba de gracia natural y espontánea. Siempre descontento de sus propios trabajos, aunque cuidadoso y pulcro, parece haberse inclinado más á la pulidez del detalle que del conjunto y á la impresión viviente, y tenido más propensión á las obras decorativas y ornamentales que á la verdadera escultura de figura. A él se debe el primer empleo del *trépano* á la estatuaria y trabajo en mármol, ó por lo menos su habitual uso, que tan útil es á la combinación ornamental y florida de bulto ó gran relieve. *Demetrio* el ateniense tuvo opuesta inclinación en sus figuras con el retrato nimio y parecido, realista, donde reproducía hasta los menos bellos detalles, en especial en sus figuras de anciano, cual la del viejo Pelicos, general corintio, obeso y de voluminoso abdomen, desgreñado y con hinchadas venas como el más rústico de los hombres, impropio de la escultura. El mármol ó el bronce antiguo debían resistirse á ello y el gusto ático debía zaherir ante estas obras, como Tucídides y Luciano. El ideal griego era otro en aquel período, y le comprendía de otro modo la plástica escultural en Atenas y Argos sobre 420, época brillante de Demetrio. El retrato de fantasía ó copia fué comprobante perenne (fig. 438).

Sinnúmero de escultores discípulos de los arcaicos, coetáneos de los maestros y de aquella generación artística, formaban la escuela de Atenas, siguiendo más ó menos unidos á las tendencias ideales sostenidas por ella entre el año 490 y el 400. Desde el escultor y fundidor *Ptolico* de Corcira, discípulo de Critios, en la Olimpiada LXXXIII, un semillero de artistas plásticos engruesan la escuela ática durante sesenta años y prueban hoy con sus nombres como probaron entonces con sus obras el movimiento magnífico que presenció la ciudad helénica. *Scymnos* y *Dionisodoro*, toreutas y fundidores, también discípulos de Critios; *Acestor* de Cnoso, igualmente fundidor, todos de la Olimpiada LXXXIII, son coetáneos de *Colón* de Lemnos (Olimpiadas LXXXIII á XCIV) que reunía las tres artes, toréutica, fundición y escultura, y de *Polignoto* de Tasos que floreció poco antes en la plástica y pintura (Olimpiada LXXX). *Sócrates*, hijo de Sofroniscos, el inolvidable Sócrates, el filósofo del buen sentido (Olimpiada LXXXVII), se unía al nuevo empuje esculpiendo las tres Gracias en tiempos de *Sosatros* de Región, discípulo de Pitágoras y *Amfión* de Cnoso, hijo de Acestor y discípulo de Ptolico (Olimpiada LXXXIX); de *Nicerato* de Atenas, de *Clitón* y de *Apellas*, que practicaban la fundición sobre la Olimpiada XC. Y los atenienses *Archias*, *Stadieus* y *Mis* toreutas, entre las Olimpiadas XCV y XCVII, continuaban el movimiento iniciado y el empuje emprendido hasta la Olimpiada C en que florecía el megario *Callicles*, hijo de Theocosmos. Estos y otros escultores que fundían bronce y repujaban el metal, que pulían el mármol y moldeaban el barro, formaban corro á los maestros é impelían la escuela ática por la senda innovadora que les había trazado Fidias, dejando con cien otros artistas recordados por los antiguos una estela luminosa señaladora de su paso. Con ellos y los otros maestros la *nueva escuela de Atenas* se había caracterizado y tocado á la meta de su fama y esplendor.

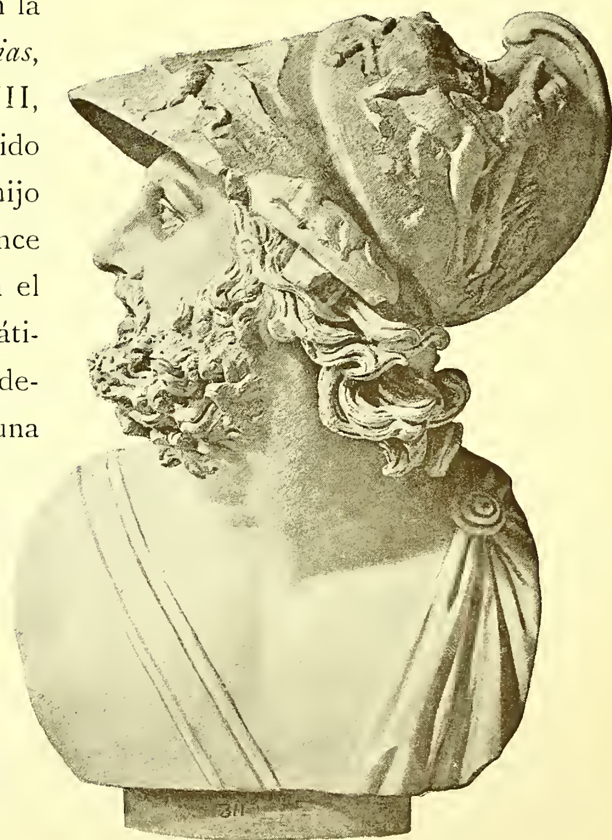


Fig. 438. – Busto de Menelao, del Museo Pío Clementino, en Roma (según fotografía)

Más que en semblanzas y textos y en reproducciones antiguas han de buscarse sus caracteres en las obras de Fidias y sus discípulos, descubiertas en nuestro siglo. Los restos del templo de Teseo, los de la Victoria Aptera, el Partenón de Atenas y el bellísimo de Erecteo, son los que determinan principalmente caracteres de la escuela de Ate-

nas en este período, y de modo muy particular del antedicho estilo y gusto de Fidias y de sus imitadores ó iniciados en su concepto del arte plástico. Acaso estos mismos restos que hoy se estudian con más ahinco y ciencia que nunca, con más conocimiento y sosegado criterio, puedan decirnos mucho acerca del estilo é ideas artísticas del insigne maestro y sus discípulos, y en especial del relevante mérito de aquellas estatuas de dioses que admiró la antigüedad. Siempre serán un testimonio verídico é irrecusable, vivero de juicios, cual el que más, de cómo se entendía la plástica monumental y el magistral arte durante aquel período en Atenas y el Ática, y por extensión en otros puntos á que á la sazón propagaba su influjo; siempre darán noticia del estado real de su adelanto y de los estudios artísticos que á la sazón se practicaban, á la vez que del cambio radical que se efectuó en veinte años, desde los últimos arcaicos, y del empuje inicial con tendencia nueva que iba á dar cambio profundo á cuarenta años de escultura, repercutiendo como un eco la acción de su influencia durante todo el siglo v.

El *Teseon* de Atenas ó templo de Teseo, anterior á la muerte de Cimón y construído casi en días de Pericles, en la Olimpiada LXXXVIII, es el edificio que conserva parte de su decorado escultural importantísimo y característico del período de comienzo de la nueva escuela ática. Son sus restos diez y ocho metopas, diez de la cara que mira á Oeste figurando heroicas luchas de Hércules, y ocho yuxtapuestas, distribuídas en dos grupos de cuatro metopas, uno al Norte y otro al Mediodía, con escenas de la leyenda de Teseo. No existían más que ese número de metopas en tan vasto templo por estar llenos, y tal vez pintados, los espacios cuadrangulares á que correspondían otras. Con tales esculturas se agrupan las escenas del friso del templo, divisibles en dos secciones, una anterior con luchas de héroes en presencia de dioses, entre los que figuran Teseo y los Palantides y otra posterior con un popular cuadro de la Centauromaquia. Metopas y friso son de la época que aquí se trata, ajenos á todo gusto arcaico y con movimiento, vida y empuje peculiar del nuevo período. Y, sin embargo, en las figuras de las diez y ocho metopas están recordadas las actitudes de los grupos de Aristogitón y Armodio, del Acteón y los perros de Selinonte, del Hércules atribuído á Onatas, de las figuras de Egina y de las obras de Mirón. El movimiento es vehemente como el egineta, bien proporcionado como el del maestro beocio, y tiene un relieve y cuerpo admirables.

En éstas se figuran asuntos conocidos de la vida de Hércules y sus *trabajos*, luchando con la hidra de Lerna, el león de Nemea, el minotauro, y otros siete en que figuran los caballos de Diomede, Cerbero ó las manzanas de las Espérides, como conocibles asuntos. Las de Teseo, todavía menos fáciles de señalar, presentan como claros y más plásticos Teseo y la jabalina de Crominyón, ó este héroe subyugando al minotauro, que es sin duda la de impresión más artística. Todas son grandiosas, relevadas, de formas atléticas, representación de hombres y monstruos de una generación semi-mítico-heroica que ha de imponerse á seres fantásticos, corpulentos y raros, que tienen de admirable y de grotesco. En cuanto al estudio del desnudo es de grandeza y simplicidad muy saliente, que tiene de ideal y de real por la mezcla de héroe y de atleta que presentan. El friso dividido en dos partes ofrece otro campo de estudio como le tiene de extensión; ocupaba en sus dos partes el alto del *pronaos* y el *posticum*, y representaba con otro estilo que recuerda el de Fidias, y que pudo ser de su juventud, las antes mencionadas luchas. En la parte anterior del pórtico, entre grupos de dioses, se veía acerba lucha entre hombres vestidos y desnudos que recuerdan partes que se dirán del Partenón, con gran vigor y entereza de cuerpo, vehemencia y empuje de actitudes, pero con tal orden, continencia bella y mesurado ritmo, que revelan á un mismo tiempo fuerza, brío, juventud, viveza de ingenio y distinción de concepto: hay aquí figuras sorprendentes, desnudos que embelesan, torsos que hoy diríamos *miguelangelescos*, obra de una fantasía valiente y rica que se goza en lo pintoresco y vario de un arte movido como un cuadro. Las figuras que embrazan escudos ó lanzan enormes piedras tienen desnudo sublime. El friso del posticum más bizarro, de la lucha de griegos y centauros, con Teseo entre ellos, es más agitado, más revuelto y más fantástico por la naturaleza del

asunto, pero es no menos valiente y á veces más osado por sus actitudes atrevidas: lleva la mente á otros frisos que se dirán del templo de Apolo en Base, que son obra del período representado por Fidias. Lo que la fantasía creó en este fragmento del Teseón es menos real que lo demás, pero no menos valiente, crecido por lo fantástico. Y los desnudos son bellos como en los otros fragmentos, llenos de naturalidad. Supónese que esas escenas eran afición de aquella época que acababa de presenciar la más colosal lucha de Europa y Asia que narra la historia escrita, y que ora con forma real, ora con imagen alegórica envuelve la pasión y el sentimiento que animaba al pueblo helénico ante los épicos cuadros. ¿Fué Fidias autor de esos relieves ó de parte de alguno? Nada se sabe con certeza; mas á juzgar por el estilo y gusto de composición y por la ejecución de fragmentos, puestos uno y otro á cotejo con la escultura de templo que dirigió el ateniense, es presumible por lo menos que fuera autor de los temas, de los dibujos totales y de estudios de fragmentos, si no tuvo más vasta parte en el mecánico trabajo.

El templo de Nike Aptera (ó la Victoria sin alas) de lo alto de la Acrópolis tiene un friso semejante al del templo de Teseo; en la parte frente del edificio representaciones de dioses en vigoroso relieve; en los lados Oeste y Sur luchas de griegos y bárbaros (?) á caballo, y en la parte Norte de griegos contra griegos: esto parece su más atinada explicación. Los autores todos que lo juzgan dicen que es el eco de la epopeya reciente y con ciertas probabilidades recuerdo de la batalla de Platea. A esta corresponde el símbolo de la Victoria sin alas que despertaba vivo eco en el sentimiento nacional. Movimiento, empuje, acción, episodios animados é interesantes de relieve vigoroso por la forma y por el cuadro representado, acción nueva y ardiente vivamente apasionada relevada por la plástica, es lo que hay allí figurado con un interés escénico, un atractivo de forma y una comprensión escultural del relieve pintoresco que hace más admirables esos cuadros. Los puntos de semejanza de los frisos del Teseón y de los de la Victoria Aptera son de detalle á detalle, y tan sumamente semejantes, que revelan igual estilo y las mismas pasiones de escuela. Posee el Museo Británico algunos de estos fragmentos y las reproducciones en yeso de las otras varias partes que quedaron en Atenas.

Aquí, en este museo de la capital de Inglaterra hay la obra más notable de la escultura griega y la más abundante del período de Pericles, el Partenón de Atenas (fig. 439). Fidias y sus discípulos están allí representados por parte del trabajo colosal de decoración escultórica que ornaba el templo de Minerva con embeleso de los antiguos y asombro de los modernos, que desde el siglo XVII vienen reproduciéndole (si no fué durante la Edad media) en todas las formas posibles de dibujo y escultura. Ocupan en el Museo de Londres desde 1801 la parte más principal de la estatuaria y relieve producido por los helenos y sus imitadores latinos, y allí les juzga constantemente la historia erudita y sabia, la arqueología de los griegos, la crítica profunda y perspicua y la fina y penetrante crítica que tiene de arte por su ingenio y la imaginación que prodiga. ¡Admirable don de esas obras que destrozadas y maltrechas, expatriadas de su suelo, bajo el cielo sombrío de Albión despiertan los mismos sentimientos y evocan igual caudal de ideas y de sabia noción histórica, que en lo alto de la Acrópolis y bajo el cielo diáfano de Atenas! ¡Qué admiración y qué de ideas provocarán perpetuamente

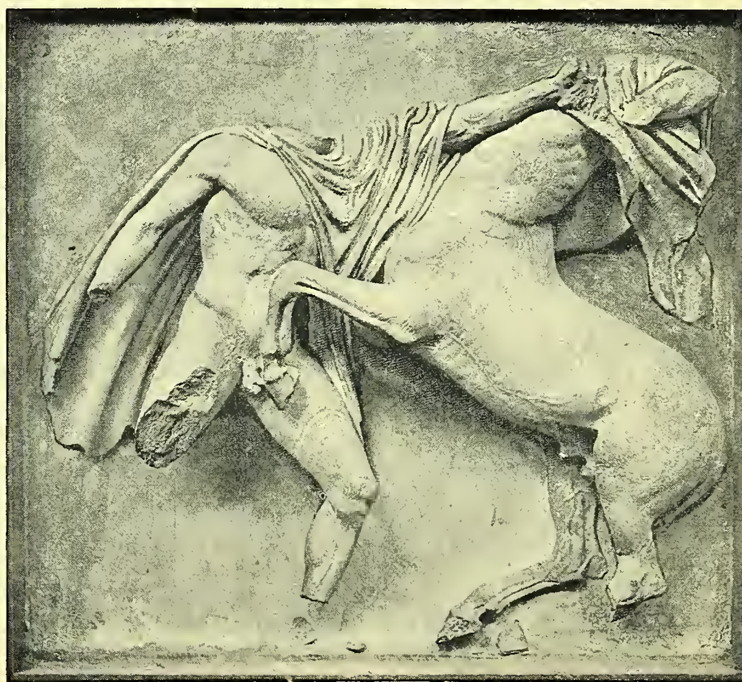


Fig. 439. – Metopa del Partenón.
Centauro resistiéndose á un griego. Museo Británico (según fotografía)

á la ciencia y al ingenio, al mundo que les admira y á generaciones sin cuento que llegan unas tras otras como á un santuario severo en la capital de Inglaterra á adorar tales despojos haciendo ovación perpetua, la más culta y elevada, á aquella Grecia sin segunda y al incomparable Fidias!....

La obra escultórica del Partenón que tienen los museos de Eurropa son diez y siete metopas que se hallan en el Museo Británico y una en el del Louvre, restos fragmentados de los frontones, y cincuenta y tres tabletas del friso interior de la celda de Atena que se hallan también en Londres, una tableta de friso que está en París, cuatro de éstas y varios fragmentos de metopa y de estatua que existen en Copenhague y en otros distintos museos. Atenas conserva en su sitio el resto de las noventa y dos placas de mármol en que había esculpidas las otras interesantes metopas, cuatro porciones del friso, hallado con fragmentos de otras metopas, y troncos informes de figuras recogidos en mil pedazos en que quedaron estrellados al caer desde su sitio á las rocas en que se sienta la magna Acrópolis de Minerva. Esas porciones desordenadas, mutiladas é irregulares que aún existen del Partenón, son los despojos que han quedado por milagro después de pasar sobre ellos avalanchas destructoras de invasiones, de creyentes mahometanos y cristianos, que con el odio iconoclasta unas veces, con aversión á lo pagano otras, con los arietes y las bombas en las conquistas destruyeron una parte (la más mínima) en la Edad media; otra parte antes de 1456 al convertir el Partenón en templo cristiano; la tercera en esa época turca que trocó la iglesia en mezquita, y la cuarta destrucción, más importante, con la toma del Partenón en 1687 por los soldados venecianos que, una vez posesionados del edificio, continuaron la destrucción con el deseo de arrancar de su sitio las estatuas de los frontones y varios relieves de las paredes, que perecieron hechos trizas al desprenderse y despeñarse de su sitio. Choiseul-Goufier quitando á aquel santuario de las artes los fragmentos que se encuentran en París; otro extranjero recogiendo los despojos y migajas, y lord Elgin, autorizado por un firmán, arrebatando pieza tras pieza con la egoísta convicción de hacer un bien á su patria, aun á trueque de hacer un mal por un acto de vandalismo, han trabajado hasta el comienzo de nuestro siglo en despojar el santuario de Minerva, que hizo la gloria sin segundo de la Grecia, de Pericles y de Fidias.

Tal cual hoy se ven reunidas las quince metopas del Británico y la del Louvre, con otras halladas posteriormente y los fragmentos de Copenhague, no nos explican el concepto que entrañaban las noventa y dos piezas oblongas que adornaban los dos frentes y los lados del edificio. Un plan común debió guiar la concepción de sus escenas y un concepto legendario ó mítico heroico, ó varios conceptos, debieron servir de modo de enlace á los distintos episodios que podían contenerse parcialmente en el espacio reducido de cada metopa. Atribúyese como cosa natural á Fidias el plan de conjunto de estas láminas y sus asuntos, y se cree obra de sus colegas la composición individual de cada una, tal vez la elección de tema, dentro el plan general y la ejecución del relieve con todos sus detalles. De ellas unas son admirables, como de artista adelantado; otras tímidas y menos hábiles, como de ingenio poco ágil; otras concebidas con rigidez y ejecutadas con viejo estilo, como de escultor arcaico; aquéllas llenan el espacio de manera maestra y hacen un verdadero cuadro cuajado de finezas de una reducida placa; esotros le ocupan con escaso arte y buen gusto, tal cual es de vulgares tipos y formas; algunas parecen de Mirón ó de imitadores de su estilo; varias de ellas ofrecen dudas sin cuento, de forma y ejecución y acerca del mérito de sus autores, y muchísimas semejan de artistas más antiguos que los discípulos de Fidias. De éste no es créible sea ninguna de las que quedaron algo completas y pueden estudiarse todavía. ¿Sería tal vez que por su situación en parte tan alta del edificio y entre masas arquitectónicas que las reducían á mero ornato, las dió Fidias al cincel de los más arcaicos artistas y de los menos peritos entre los notables de Atenas que con él colaboraban? Es lo que ahora se supone.

Lo cierto es que diez y nueve metopas que se han podido juzgar ofrecen trabajo distinto y diversos caracteres y gusto, y que son á todas luces obra de diversas manos y hasta opuestas cualidades. Tal cual

hoy se puede precisar, era su distribución en los cuatro frisos exteriores de asuntos diferentes: al frente ó lado oriental luchas de Minerva y gigantes y de otras divinidades, entre las que señala todo el mundo las del trípode de Delfos; al Sur escenas de Mitología ática, encerradas por episodios laterales de la supuesta batalla habida entre lapitas y centauros en las fabulosas bodas del griego Pirotoos, compañero de Teseo; al Norte combates de amazonas y la guerra de Troya, y al Oeste batallas entre gente pedestre en armas y soldados jinetes que parecen recordar episodios de luchas griegas. En todas la tradición y la historia continuaban inspirando las representaciones plásticas como en el templo de Teseo y en el pequeño de Nike, ó como luego se verá, en esculturas de Olimpia y del templo de Apolo en Base, que tienen á la vez impresión de obras de escuela ática, del Peloponeso y Argos: en todas un corpulento relieve de hasta cerca de tres decímetros (2'71) ó de sobre diez pulgadas (Muller), y un modelado vigoroso en láminas pequeñas (de 1'29 metros), convierte á estos cuadros en esculturas despegadas de su fondo, y á vueltas de finos detalles que parecen de artistas jóvenes, las hace por esa cualidad y por su trabajo de efecto y en general de grandes masas, piezas de sello antiguo de entre Calamis y Mirón llenas de energía plástica y de destreza escultórica, pero afectas á impresionar por los marcados ritmos y las angulosas líneas y juegos rápidos de forma. El que las figuras de mujer sean menos bien ejecutadas que las de atlético varón, y el que las plegadas y vestidas aparezcan menos bellas y más arcaicas que las no vestidas y plegadas, revela á todas luces la anterioridad de estilo de gran parte de las metopas que han llegado hasta nosotros.

Entre las de asunto visible señálanse por lo típicas las de Pandora y Epimeteo, y la consagración de un traje por una novel madre á la estatua de Artemis, que son de las más completas; la de Ceres y Triptolemo ejercitándose en la siembra; la de Erecteo arando; la de las hijas de Cecrope, Aglaura, Pandrosa y Hersé, y las de diversas sacerdotisas que llevan el pergamino de los estatutos sacros para exhibirle al público en la procesión de las Tesmoforias, todas del Museo Británico, y con figuras vestidas, algunas con mucho arcaísmo y otras con mayor gracia, aunque siempre con muy holgado ropaje y plegado abundantísimo, rasgos de resabio arcaico.

Y se señalan sobre todo las de centauros y lapitas por el empuje que ofrecen y la variedad de sus cuadros y por ser las mejores de esta colección de metopas. La que se guarda en el Louvre y alguna de las de Londres son entre ellas de las más flojas, mas no puede dejar de admirarse las que representan un griego dominando á un centauro (fig. 314); centauro resistiéndose á un griego (fig. 439); griego caído amenazado por un centauro (figura 440); lapita rindiendo á otro centauro, y dos más de estos fantásticos seres intentando arrebatar á una mujer ó cargando al trote con otro griego. La fantasía de los autores de tales obras en que figura esa generación de semihumanos engendros, desplegó en su representación el mismo vigor de ingenio, la misma riqueza y variedad de imágenes, igual nervio y vehemencia en concebir que en anteriores y posteriores obras de Atenas, Olimpia ó Figalia: hízose un gasto de invención tan grande que raya en esplendidez para dar variedad locuaz á la combinación de casi iguales temas con dos únicas figuras representadas por tres

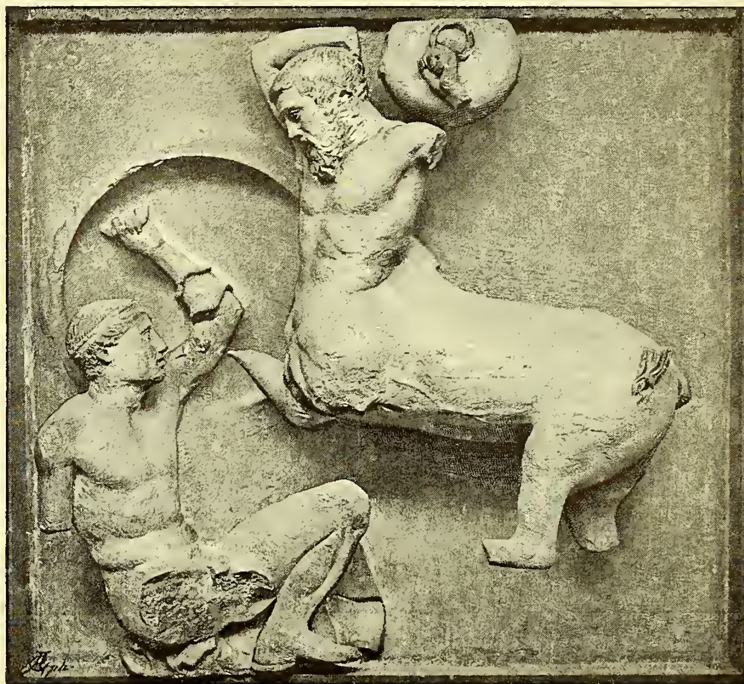


Fig. 440. – Lapita ó griego amenazado con un ánfora por un centauro. Metopa del Partenón. Museo Británico (de fotografía)

personajes que dos á dos se combinan en los diferentes cuadros: un griego más ó menos desnudo ó una mujer vestida y un corpulento y brutal centauro. Todo el arte consistió en variar la colocación y actitud de las figuras, en ser varón ó mujer el griego, un hombre ó un monstruo, y en tratarse de una victoria, un rapto ó una lucha, siendo generalmente tema dominante y preferido aquel en que está indeciso el triunfo de uno ú otro contendiente, como más interesante acción que tenía en suspenso el ánimo del que contemplaba la obra. Y dentro de esa uniformidad de asuntos y monótona agrupación de dos únicas figuras, ¡qué diversidad de impresiones supieron obtener los escultores de la nueva centauromaquia!....

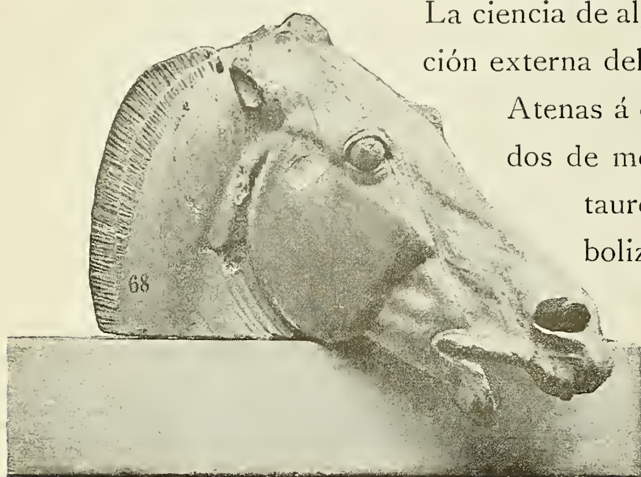


Fig. 441.-Cabeza de caballo dicho de la Noche ó Selene del Partenón, existente en el Museo Británico (copia de una fotografía)

La ciencia de algunos autores les ha hecho suponer que en aquella decoración externa del friso del Partenón estaba representada toda la historia de Atenas á que Palas dió apoyo, desde los tiempos de barbarie figurados de modo mítico por el rapto de mujeres intentado por los centauros, hasta los últimos tiempos de la ciudad de Minerva, simbolizados entonces por la batalla de Maratón; mas este filosófico tema de interpretación moderna no es un bien claro concepto en los numerosos cuadros, destruídos en gran parte, de aquel imponente edificio. El peplo de Atena envuelve como misterioso velo la varia y laboriosa obra de tantísimos escultores, que á haber quedado completa, fuera abundantísimo museo para el estudio de dos escuelas en el período de medio siglo.

Un dibujante y pintor, Carrey, que se hallaba en Atenas en 1672, copió gran parte de las esculturas del exterior del Partenón y produjo por copia varias metopas notables referentes á la centauromaquia y algunas que no se han hallado, y los frontones del templo en casi completo estado, cual entonces se encontraban. Era cuatro años antes del bombardeo veneciano. En tales dibujos de Carrey existentes en París ha encontrado la crítica un elemento de guía para reorganizar lo que falta y formar juicio algo exacto, si no del estilo de la obra, de la variedad de sus temas y de los personajes y asuntos que esas obras representaban. Las noticias de Pausanias se ven confirmadas por los dibujos de aquel pintor francés, que son hoy importante documento de la Biblioteca Nacional de París. Más completos que ahora estaban los dos frontones cuando el lápiz les reprodujo, y permite su copia diligente, aunque sin gusto griego, dar enlace á las ideas y formar algún concepto de la interpretación de los asuntos y su modo de composición. Uno de ellos, el del Este, había perdido su centro ó una tercera parte de las figuras del cuadro, y lo que es aún más sensible, los personajes principales con que podría explicarse; el otro, ó del Oeste, mucho más afortunado, había perdido la parte mínima de lo que formaba su nudo, y cabezas, brazos y piernas ó sólo extremidades de diez y nueve personajes y dos hermosos caballos. La impresión que producían los dibujos de Carrey era la de una obra grandiosa, severa en disposición, tranquila en sus figuras, equilibrada en sus ritmos, varia y rica en episodios y medios explicativos y de una habilidad maestra en aplicar la plástica con distinción y majestad á la arquitectura dórica. Y hacía y hace presentir ó adivinar que había allí dos piezas gigantescas por la elevación de su concepto y la disposición soberana de los personajes y grupos. Debió ser de un efecto mágico aquel colosal esfuerzo de ingenio potente y buen gusto por hacer de los dos frontones remates dignos del concepto que inspiró la vasta morada de Palas Atenea.

Había á Oriente, según Pausanias, un admirable cuadro con el nacimiento de Atena; á Occidente la disputa del Ática entre Minerva y Poseidón; en aquél la hija de Júpiter aparecía por vez primera entre los dioses del Olimpo; en ésta triunfaba y vencía á Neptuno y tomaba posesión de la ciudad querida: allí teniendo á Homero por guía en uno de sus inmortales himnos; aquí siguiendo el sentido mítico de las

tradiciones del Ática, y en uno y otro frontón eligiendo temas patrióticos y altamente populares de la comarca en que regía como madre protectora. La soberana virgen aparecía majestuosa en las dos composiciones imponiendo á aquel concurso de inmortales del Olimpo la altivez de su grandeza y del sublimado espíritu. Atónitos la contemplan los dioses, y envidiosos otros inmortales en uno y otro frontón y desde Zeo hasta Helios ó el Día y Selene ó la Noche en el frontón del Este; desde Neptuno y Anfitrite hasta el Iliso (fig. 370) ó Cefiso y la ninfa Calirhoe en el tímpano del Oeste, todos admiran á la diosa que representa la inteligencia, poderosa como el rayo que manejaba Júpiter.

Siguiendo los dibujos de Carrey, había en el primero de los frontones cuando fué reproducido, marchando del extremo izquierdo al centro: Helios, la luz ó el día figurados por dos cabezas de caballo; Teseo desnudo é incorporado en tierra (fig. 442), dos mujeres sentadas dichas Demeter y Coré (fig. 273) y la figura de Iris; y á la derecha, marchando en sentido opuesto, los caballos de la Noche ó Selene (fig. 441), también figurados por admirables cabezas, y las tres Parcas jóvenes, una de ellas reclinada en el halda de su hermana. Y tenía en el otro frontón composición más extensa y mucho más apretada: Neptuno, desnudo y musculado, en actitud de lucha en el centro de la escena, como si en un arranque de energía sacudiera el tridente ó le hubiera clavado en tierra, y á seguida, hacia la izquierda, Minerva, la Victoria sin alas sentada en el carro, Erecteo y su hermana Aglaura, con el atemorizado niño Eresischtón, Herse y Pandrosa abrazada á su padre Cecrope, y finalmente, la estatua del ángulo conocida por el torso del Iliso (fig. 370). Al otro lado, siempre observando del centro al extremo, Tetis y Amfitrite con un delfín á sus pies; Latona con Diana y Apolo niños; Venus casi desnuda sentada en las rodillas de Talasa; Leucotea; el hombre desnudo á que se ha dado el nombre de Halirrotios, y reclinada hacia éste y echada en tierra para ocupar el mínimo espacio posible en la estrechez final de la derecha del frontón la ninfa Euritia ó Calirhoe. En todos, los dos timpanos destacaban sobre la tinta de color unido azul ó rojo la mesa compacta, variadísima, agrupada con la maestría habitual de aquellos inolvidables artistas; interpolando el desnudo de los hombres y niños con el admirable plegado de las mujeres vestidas, y combinado de tal modo que como dos cuadros de espectadores lateralmente dispuestos á derecha é izquierda del grupo central, dieran hipotética verdad artística á las complicadas escenas, é inscribiéndose con decreciente tamaño, de mayor á menor, en el triángulo del frontón. Los cuadros eran así nuevos y monumentales, ligados con trabazón íntima de una y otra parte, y tan bien compuestos por grupos como basados en una unidad visible y compacta de concepto é invención, de composición y episodios. En ella hay una tranquilidad serena peculiar de los dioses, una quietud majestuosa y durable que hace parecer como acto de solemnidad aquel en que Minerva y Júpiter ó Neptuno tomaban parte. No eran pasiones aparentes lo que les impelía, era majestad y realeza. En la contienda de Atenas y Poseidón no hay una lucha, hay una justa en que los olímpicos seres se oponen unos á otros según su grandeza. Es la lucha de los inmortales y los dioses, donde sólo oponen unos á otros cualidades, no fuerzas; actos de concepto y prestigio, no esfuerzos. Los otros personajes altivos, engreídos, sosegados é indiferentes están allí según su carácter ó sólo por su representación, asistiendo al acto como jueces que parecen meros espectadores de una fiesta: di-



Fig. 442. – Estatua dicha de Teseo del frontón del Este del Partenón. Museo Británico (copia de una fotografía)

ríase que á lo más son los censores de una ceremonia. Cada uno de ellos, severo ó no, es inmutable como fría divinidad. Su verdadera y única materia era con razón el mármol.

A diferencia de los cuadros de más antigua época que producían los escultores griegos arcaicos, no hay en éstos pasiones fuertes ni vehemencias ú oposiciones fieras y encarnizadas. Los artistas de esta época parecían más afectos á otros órdenes de ideas y otros gustos. Fidias sobre todo. Los episodios heroicos de la *Ilíada* estaban en sus manos reemplazados por los divinos, más altos, menos humanos, propios sólo de los inmortales: aquí, como en sus estatuas, continuaba siendo el escultor de sólo dioses con todas las más altas cualidades de su ingenio: no tenía en mira más que la concepción elevada, la ideal, belleza que regía soberana en las invisibles regiones del Olimpo. Los maestros antiguos querían ver en los cuadros de sus templos, aunque con rítmico modo y ordenado, algo que les recordara los tiempos heroicos de Troya, las vehemencias de los héroes de Homero, el empuje sublimado y bárbaro con que les pintó el inmortal poeta, haciéndoles hombres fieros. Fidias y sus discípulos y coetáneos produjeron en el Partenón y debieron gustar ahora los asuntos de aquellos héroes homéricos también fuertes, sin parecerlo, seguros de sus propios dones, que por su acción impasible revelaban ser hombres superiores á los hombres y á los héroes: estaban en el último ciclo de la epopeya humana que vistió forma divina. Y por eso sus discípulos y su siglo produjeron los asuntos tomándolos de los mitos, generales ó locales, en que, no lo real, sino lo ideal, servía de modelo y guía; y en alas de elevación poética ó de sentimientos patrióticos buscaban, antes que el realismo, el gusto por lo fantástico, un ideal sobrehumano, en los personajes y temas de sus cuadros. Ya se verá que hasta en la celda del Partenón, donde reprodujo hechos reales, mezcló lo divino á lo terreno y obró en lo real con la libertad de lo fantástico. Hasta las mismas luchas con los persas, que sirvieron á los arcaicos para caracterizar sus héroes con vehemencias recordadas, tomaron otro sentido, religioso y simbólico, en la nueva escuela de Atenas por composiciones mitológicas de amazonas y centauros. Y la copia del natural que privó antiguamente por impresiones del estadio ó del gimnasio, fundióse ahora por completo en un concepto superior sin que le trasluzcan los desnudos bellísimos del Partenón ni de otros templos coetáneos.

Había pasado la cultura, contribuyendo con esto el ingenio, á un estado de adelanto revelado por el arte. Los frontones del Partenón son prueba visible de ello: pues los temas y sus figuras lo hacen comprender claramente apareciendo solemnes y esquivando toda rudeza. Esto mismo prueba la técnica y el conocimiento íntimo de las leyes del arte y los efectos de la forma. Trabajadas están las figuras con un arte exquisito; pulidas como obras visibles á cortísima distancia, con todas sus finezas, con cuantas perfecciones de arte pudiera haber exigido el más perfecto escultor, aunque debía colocarse á importantísima altura de más de cuarenta pies; labradas por todas partes, por el frente, lados y espalda, aunque por su mucha distancia, su colocación entre los grupos, su situación en el tímpano

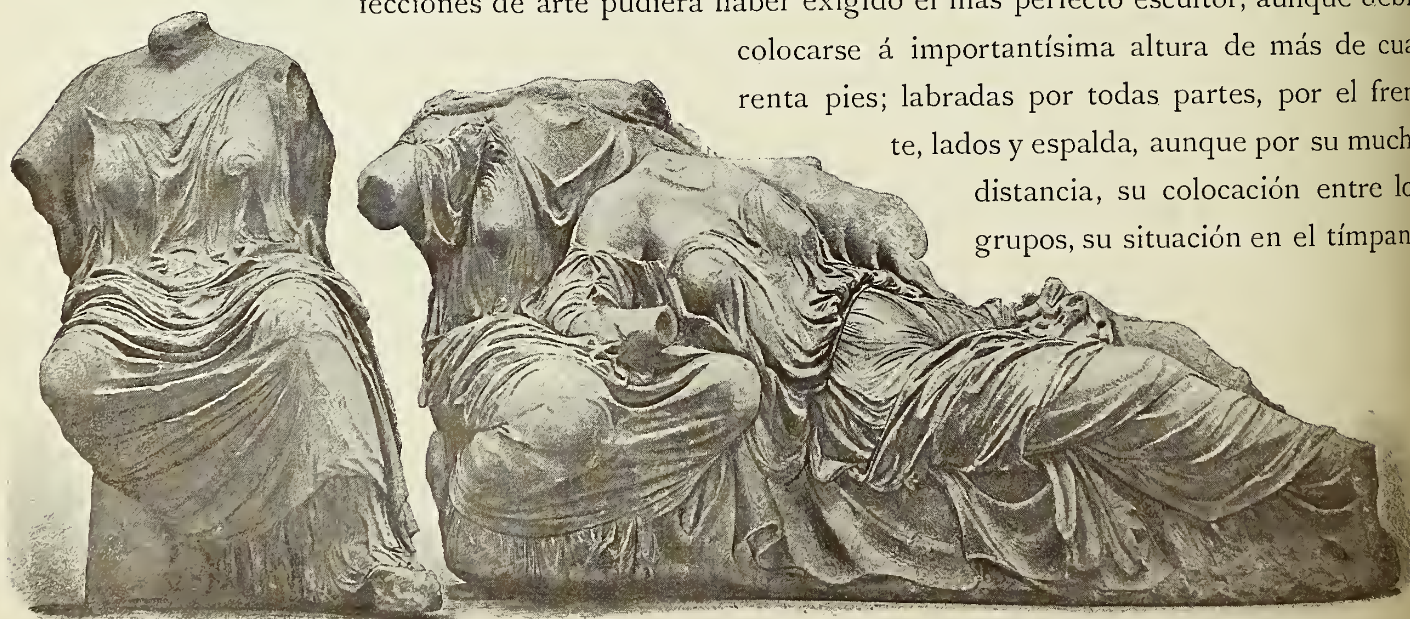


Fig. 443. – Las tres Parcas del frontón oriental del Partenón que parece haber esculpido Fidias. Existentes en el Museo Británico (copia de una fotografía)

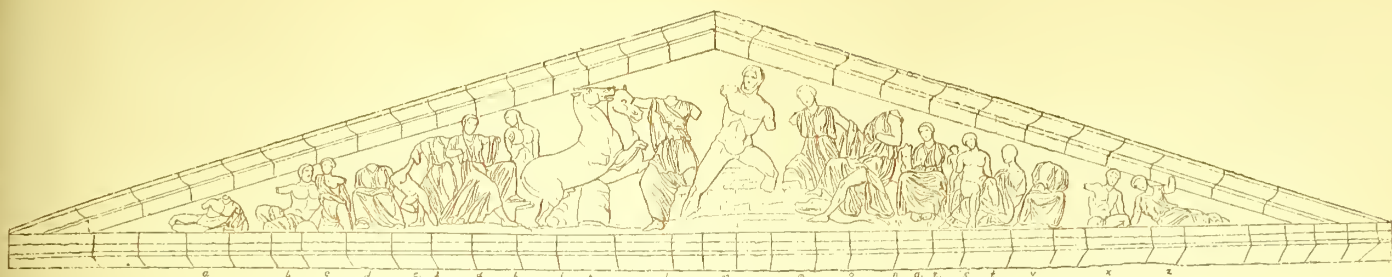


Fig. 444. – El frontón occidental del Partenón, según un dibujo de Carrey hecho en 1672

ó con respecto al espectador no debieran presentar más algunos de sus lados á la pública admiración. Eran obras que reunían la perfección á la grandeza, y que por esta cualidad llevaban en un concepto la idea de habilidad como trabajo mecánico y como monumental efecto. La noción más común de la impresión visual que impone un objeto próximo estaba en ellas conciliada con la óptica impresión que produce la distancia y que previó su autor por científicas nociones y práctica experimentada de la perspectiva y sus efectos. Y la técnica escultórica y el buen gusto exquisito correspondían á ese adelanto con artístico dominio, que era trasunto á la vez del progreso de la cultura. El arte y la afición nos demuestran á la par que se había afinado el gusto y hecho más artista el pueblo con sentido escultural, demostrándonos también que por obra de esa cultura no era un arte sólo de efecto el que entonces se elogiaba, sino el que sabía conciliar el adelanto mecánico en su más perfecta forma con la belleza mayor y la más justa impresión que transmitía el artista con dominio magistral de estas dos cualidades áticas y exquisitas: la finura y el efecto, que eran también dos ideas y dos modos de hacer del arte un elemento selecto (figura 444).

Trasunto ligero de aquella hábil distribución de figuras y su colocación son los dibujos de Carrey (1), por los cuales se ve la manera inteligente, magistral, de formar un centro grandioso de interés hacia que atraer la atención y en que fijar la vista (fig. 444); centro espacioso, más que el resto, como que era la parte principal, y á cuyos lados se agruparon con más estrecha disposición los personajes secundarios ó meros espectadores. Las figuras debían ser en los centros de más tamaño ó de impresión más visible, y tanto más reducidas cuanto más descendían las líneas del triángulo en que estaban encuadradas, y más decrecía el espacio en que debían caber, hasta ser los postreros personajes, los que ocupaban los ángulos, meros fragmentos de figuras. Así se mantuvo en cada frontón la unidad de interés conforme á una fuerte unidad de concepto. Pero una vez distribuída la composición general y colocadas las figuras, vese que guiaron á su autor otras dos ideas capitales: la de dar variedad y animación á las dos composiciones para hacerlas abundantes y ricas en episodios diversos, pobladas de personajes que tomaran parte en los cuadros, y la de formar con cada grupo una composición parcial. Así se ve por una parte que con veintidós personajes había en el frontón Oeste gran concurso de asistentes (fig. 444), y se señala por otra en el mismo frontón y en el frontón del Este cada haz de figuras como pieza separada cual si formara un cuadro. Es que para los autores de aquellas notables obras tenía cada grupo un carácter y concurría con los otros á explicar el del conjunto. Ceres y Cora, por ejemplo, las tres Parcas en familia, Teseo junto á los potros del Sol, Aglaura y sus hermanas unidas por Eresischtón y enlazadas con Cecrope, ú otros personajes, forman grupos señalados en los dos frontones del Partenón.

Y si son ricos esos cuadros puede verse comparándolos con los frontones de Egina (fig. 400). Allí había más sencillez de carácter primitivo, aunque clásica y bella, que revelaba la época sujeta á cierta pobreza en el arte de componer por apego al marcado ritmo y por condiciones de escuela, á la vez que por los temas y por el relativo atraso en el empleo de figuras; mas en los frontones de Atenas que ornaron el Partenón

(1) La descripción del frontón (fig. 444) puede verse en la página 431, línea 13 y sucesivas, siguiendo las letras de la *m* á la *a* y de la *n* á la *z*. Como se observa, faltan ya figuras y partes en él.

hay tal natural dominio de la ocupación de espacios, que sobreabundan en vida y en espontáneos concursos de personajes míticos. Había allí un arte joven, aunque lozano y viril, y aquí un adulto arte más lozano todavía: era aquél como un podado tronco que clarea por todos lados; éste cual tronco vestido de abundantísima rama y hoja tupida y ufana. Entresacados hoy de aquel plantel de su esplendor no hay admiración sobrada con que poder elogiar la hermosura de sus despojos: de la cabeza de la Victoria (fig. 445) que se halla en París y de su precioso torso que tiene el Museo de Londres; del busto magistral de Tetis; de los caballos del Sol que aspiran el matinal rocío, y del sombrío de la Noche (fig. 441), de aliento fatigado, que parece resistirse al encierro; del encantador Iliso (fig. 370), modelado idealmente; del torso varonil de Teseo atleta (dicho por otros de Hércules) (fig. 442), á que no se pone tilde; del maltratado grupo de Demeter y Cora (fig. 273), que es no menos maestro, y de los tres troncos sin par, dos de ellos en especial, de las hermanas Parcas (fig. 443).


Fig. 445. – Cabeza de la Victoria del frontón occidental del Partenón. De la colección del conde de Laborde

Y mirando aún más en detalle los destrozados fragmentos de esos dos gigantescos grupos que quedan como piezas sueltas en París, Londres y en Atenas, ¡qué bellas, qué hermosas y qué grandes se nos presentan parcialmente como piezas de arte clásico y de impresión peregrina! El tronco informe y corpulento del Neptuno, de alto pecho, ¡qué imponente queda aún con su masa vigorosa! La cabeza de la Victoria (fig. 445), ¡qué grandiosa en facciones, qué plástica y redondeada en planos espaciosos modelados con cincel donoso, qué expresiva y saliente, qué hábilmente esbozada en sus detalles! La de Tetis, ¡qué lozana y vivaz, qué natural y altiva y qué perfecta en formas y noble óvalo del rostro, que hace esbelto y espiritual el alto peinado que le corona como diadema! Los briosos corceles de tiesa crin que estimula Hisperión y los que retiene y violenta Selene, que se encabritan al alba y se resisten al retiro con el crepúsculo, ¡qué indómita fogosidad y brío, qué fuego y vida respiran en su inquieto hocico y sus dilatadas narices, en su boca comprimida que tasca la brida, en las inclinadas orejas y el ojo bullidor que se sale de la órbita, y de la descarnada cabeza!; ¡qué nervio escultural presentan por el diestro cincel que anatomiza la forma haciendo del fino mármol tendones, huesos y piel más verdaderos cuanto más bellos! ¡Y qué decir del Iliso de ondulante línea y negligente actitud ladeada, que presenta el pecho con nobleza y suelta las piernas con natural descuido, dando ejemplar selecto del joven y varonil desnudo tan hermoso como hábil!; ¡qué del Hércules ó Teseo, bello como el más afortunado efebo, musculado como el gimnasta más perfecto, que es un primor de técnica y una maravilla de forma vigorosa y lozana!; ¡qué de las dos figuras sentadas, dichas Demeter y Cora, que apareciendo hoy cortas en proporciones eran en esto de una previsión maestra para aparentar escorzo en la altura en que se hallaban! ¡Qué decir de su suelto y bien equilibrado ropaje, que ondula á merced de la forma y la actitud y se quiebra y diversifica en variadísimas masas, realzado por mil detalles del más exquisito gusto! ¡Qué decir de ese arte sin segundo de lucir la forma y vestirla que ofrecen aquellas otras tres hermanas nombradas en los talleres las Parcas, en quien el cincel agotó su arte, el ingenio su capricho, la fantasía su riqueza y el sentimiento su buen gusto, haciendo un traje sin par, finísimo, elegante, espléndido para vestir de fiesta, y que suelto y con descuido cual una pieza vulgar nos aparece hoy como el traje modelo de todos los trajes griegos! ¡Qué decir de aquella mezcla de primor y de detalle, de grandioso y máximo aticismo con que alardea la forma apenas desvelada y hace ostentación el desnudo, dejando entrever sus encantos con pudor y sin recato á través de un velo artístico, de una red de anchos pliegues y una malla indefinida de primorosos dobleces, á cual más atinado y selecto, que engalana y envuelve á aquellas divinas mujeres negligentemente ves-

tidas!.... ¡Qué decir para ser fiel de ese arte más que humano de dibujo y escultura con que se inmortalizó el genio!....

Los frontones del Partenón fueron sin duda la obra más notable y acabada que dejó la escultura griega; la única obra en que pueda señalarse la dirección soberana del ateniense Fidias. Uno de los dos frontones, el de Oriente, se ha supuesto obra suya, salida toda según unos de su taller y en parte de su cincel; la otra se ha dicho sólo concepción suya, composición y dibujo de su mano, trabajada por sus discípulos y por sus muchos colegas puestos á su inspección; mas lo que no deja dudas es que todas aquellas obras debió concebirlas é inventarlas: tal es la unidad de estilo de uno y otro frontón; que partes cual algunas de las cabezas de los potros indicados y de las más bellas figuras, y otras partes como el Iliso y las figuras de Demeter y Cora recibieron viva impresión de su ingenio, y algunas como Teseo y las Parcas fueron pura obra suya en modelos de barro ó estudios y quizás hasta en trabajos de mármol. Completos y terminados los frontones; colocados en su sitio; realzados por el brillante adorno, de arreos y atributos, galas y distintivos de las figuras en piezas de dorado bronce; sobre un fondo colorido y quizás bañadas por suaves tintas ciertas partes del vestido, y todas con la *bellatura* de cera con que se doraba y hacía impermeable el mármol, debieron ser dos prodigios de monumental trabajo que enorgullecían á los antiguos y ante los que se inclinan y se achican los escultores modernos. Y aunque es el mejor recuerdo que nos queda de aquella pléyade de Atenas, debió distar mucho todavía, á juzgar por el juicio de los clásicos, de ser la obra magistral de Fidias..... Era en 437 cuando se dió completa cima á aquella maravilla del mundo antiguo, indicio de otra maravilla que ornó el templo del Partenón.

La última parte decorativa escultural del templo que ocupó el talento del maestro, fué el friso interior de la celda donde estaba la estatua de Atena en oro y marfil, y que representaba la procesión religiosa y cívica de los grandes Panateneas. Ocupaba ese friso la parte alta de las cuatro caras interiores de aquella celda empezando por la del Este, y formaba una faja de sobre ciento setenta y un metros y sesenta centímetros, ó sean quinientos veintiocho pies ingleses, con la altura de un metro y treinta centímetros próximamente. Sus figuras en bajo relieve y en parte medio ó alto relieve, labradas en láminas de mármol, estaban en algo coloridas (trajes y cabellos) y tenían los adornos y arreos metálicos. Componían la banda ornamental airosa é historiada que giraba alrededor de la estatua de Minerva como tributo perenne de su pueblo, en que se contaban las escenas, fiestas y juegos con que ese pueblo la exaltaba. Allí estaban figuradas en un cortejo ideal en que se juntaban cosas varias, las ceremonias y actos que tenían lugar en el santuario de Minerva Poliada antes del día de la fiesta; la procesión religiosa y cívica que se encaminaba á su templo; las cabalgatas de gallardos jóvenes que acompañaban la procesión y los carreros y justadores que corrían en las fiestas, con otros episodios que tenían lugar en la ciudad, en circos y lugares diversos (fig. 446): todo presidido por doce divinidades sentadas que como seres invisibles presenciaban la acción patriótica de la ciudad reunida precedidas por Júpiter. Era una representación verdadera en el fondo, pero convencional en la forma, donde por un concepto artístico esencialmente poético reunió el autor de ese friso actos y cosas distintas que tenían lugar separadas, aunque fueran de aquellas fiestas, y algunas que nunca se vieron en lo alto de la Acrópolis, ú otras que no tuvieron existencia real, como la presencia de los dioses en las fiestas populares. Estaba en el modo de ser del ingenio de Fidias el elevar lo viviente á la altura de lo ideal, y el convertir en nuevo asunto trascendental y poético hasta el cuadro de costumbres ó el acto de vida real. Era la ceremonia pública en que el pueblo de Atenas ofrecía á su protectora el peplo con que se vestía el simulacro que recordaba su símbolo de época más antigua, y los cuadros de costumbres de que se hacía ostentación en las espléndidas Panateneas. Esta vasta composición real é ideal á la vez se extendía en las cuatro caras de la celda del edificio, siguiendo, no un orden histórico, sino un orden imaginario concebido por el artista; orden en que alternaban los dioses con los simples mortales y donde aparecían los detalles típicos á que daban lugar las fiestas con la cere-

monia misma que en ella tenía lugar, sirviendo de adición á todo la tropa selecta que se ponía en movimiento para tomar parte en las fiestas. Así era el relieve de la procesión de Atenas un verdadero cuadro artístico creado por el ingenio en que se veía representado el pueblo y protegido por inmortales compañeros de Minerva.

Sobre la puerta del Este que daba entrada á la celda veíanse sentados en espaciosas banquetas once divinidades del Olimpo, precedidas por Júpiter, que tiene á su lado á Juno y está reclinado en su trono. Todas esas figuras están colocadas con gracia, agrupadas con mucho arte y en bellísimas actitudes tan naturales como ingenuas. Son, según opinión de Muller, los dioses protectores de sitios y altares próximos al templo de Atenea, con la Victoria alada y un niño, que es, según se cree, Eros ó Erecteo, y que parecen tomar parte en la festividad de la Virgen protectora de Atenas. Entre ellos son conocibles Zeo, Hera, la Victoria y Neptuno, Higia y Esculapio, y menos designables otros por haber perdido las insignias distintivas de su carácter (fig. 363). El tamaño de esas divinidades iguala sentado al de las figuras de pie que representan humanos seres. Y en su naturalidad y su forma campea ideal y noble sentido sumamente pintoresco. Algunas son de un gusto delicado, de desnudo selecto, de plegado elegante y de sencillez que cautiva por obra de insinuante dibujo. Júpiter y Juno, altivos, son aquí naturales y participan también del familiar concierto de esa familia de dioses.

A uno y otro lado de las figuras sagradas veíanse sacerdotisas y sacerdotes ó empleados del santuario de Erecteo, ocupados en tareas íntimas de los oficiantes del templo que preparaban la ceremonia y recibían ó guardaban los presentes de los devotos de Minerva. Hacia ese centro del Este encaminábanse por dos distintas vías, la del Sur y del Norte, viniendo del Oeste las procesiones de fieles y de festivos asistentes que en la del santuario tomaban parte. A seguida veíanse grupos de ancianos y de jóvenes en coloquio, guiadas por ordenadores; púdicas muchachas con sombrillas dobladas y jarros *(œnochoes)* y pateras agrupadas dos á dos ó unas tras otras con encantadora y simple actitud: su plegado caído es de una gracia, sencillez y naturalidad verdaderamente áticas. Una de estas ingenuas criaturas tiene en la mano un candelero de alta y robusta espiga, y otra una linda cesta como la que se dirá de las canéforas del templete de Erecteo. Tras ellas iban los *meteques* ó extranjeros con sillas y otros objetos que utilizaban las canéforas, hijas de nobles familias.

Aparecían luego por derecha é izquierda de la celda con actitud y movimiento vario, con empuje desigual y retozando, los numerosos bueyes de alto testuz y afilados cuernos, condenados al sacrificio, ofrenda de las colonias atenienses, guiados por mozos y sacrificadores que les llevan al altar del holocausto: estos grupos de hombres envueltos con soltura en plegados mantos, que guían ó forcejean con los cuadrúpedos indómitos, eran de un doble efecto interesantísimo en los dos lados del friso y dan motivo á las más pintorescas y animadas escenas naturales y de vez en cuando rústicas. Las fornidas figuras de los varones y las de corpulentos bueyes dóciles ó de soberbia arremetida, están trazadas con grandiosidad admirable que anima y complica la escena. Lindas muchachas y hermosos ancianos venían después, elegidos entre los más bellos de la ciudad de Atenas. Precedíanles citaristas y les seguían tañedores de flauta, recordando aquí, según se dice, los concursos musicales instituídos por Pericles, y en pos de ellos otras figuras que se han dicho también meteques cargados, con jarros ú odres de aceites, y azafates continuando el grupo ceremonioso de los ancianos. Delante del grupo iba un guía ú ordenador de la ceremonia. Todas estas figuras, músicos y extranjeros, debían estar vestidas con severidad y envueltas en recogido manto.

Pero si hasta allí había el curso natural de la procesión, no era así en las subsiguientes tabletas del Sur y Norte, que representaban carros y multitud de jinetes. Aquí es donde corre de nuevo á su arbitrio la fantasía mezclando á la procesión grupos de carreros y soldados, los primeros de los cuales, al opinar de autores, no subieron nunca á la Acrópolis de Atenas. Estas escenas se dice tenían su lugar en

las justas y carreras que se celebraban á orillas del Iliso durante las fiestas de Minerva. Ellas son, sin embargo, medio de hacer variada y artística la vasta composición, y fueron la parte más brillante y animada, más rica y hasta espléndida de dar vida magnífica á los esculpidos cuadros. Unos jinetes aparecen vestidos, otros armados, éstos casi desnudos con un sombrero y clámide que no cubre á veces el cuerpo, manera de presentarse que no debió ser la peculiar de aquella fiesta religiosa y que pone otra vez de manifiesto la parte de fantasía que había en el friso de la celda.

A los sacrificadores y músicos seguían, pues, los carros que justaban á orillas del Iliso, carros con cuadrigas los más y algunos con dos caballos, parados, en marcha, á galope, guiados por hábiles cocheros y peatones que á veces les retienen, por soldados con casco, coraza y oblongo escudo, jóvenes *apobatas*, hábiles en subir y bajar corriendo á guisa de combatientes, como los héroes de la *Ilíada*, y que sue-

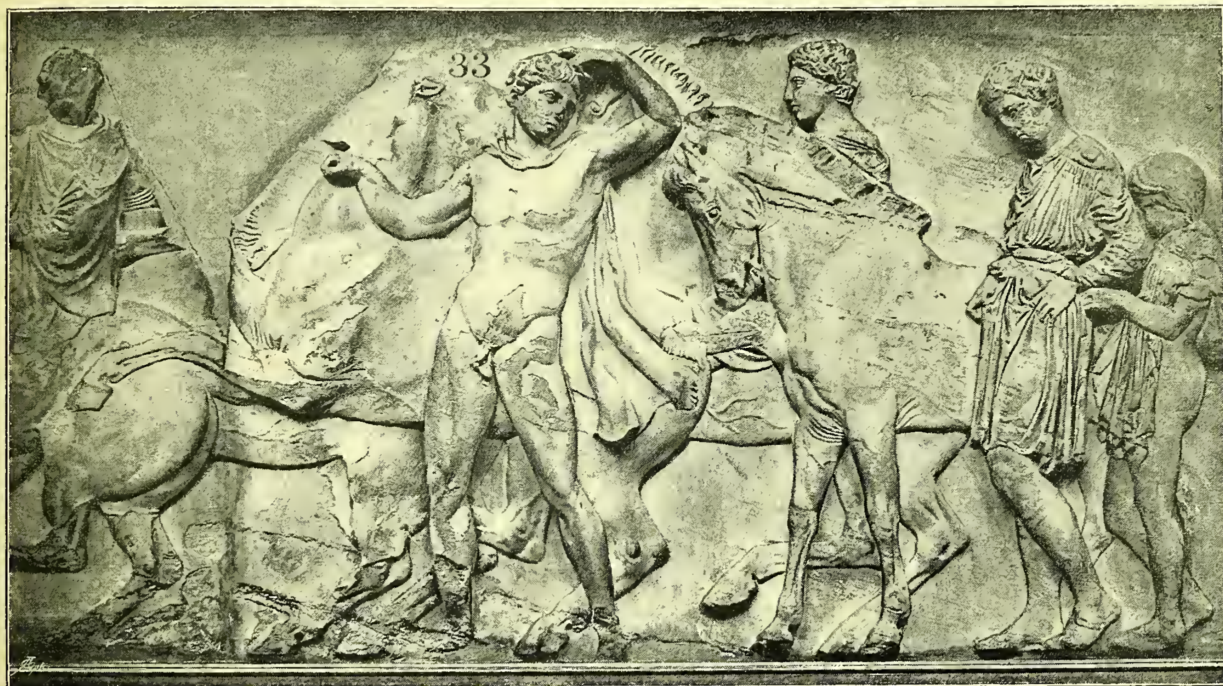


Fig. 446. – Fragmento del friso del Partenón. Esclavo ciñendo la tuniquilla ó ateniense y mancebos que van á reunirse á la cabalgata (fotografía del Museo Británico)

len llevar en su compañía un tercer personaje en traje talar y formas de mujer que guía y retiene por las riendas á los caballos del carro. ¿Es la Victoria ó era otro individuo real el que dirigía los corceles?.... Parecen meros símbolos protectores de los héroes y de los mozos atenienses. Los grupos de figuras son graciosos y animados, variados y llenos de vida, y los de hermosos caballos agrupados, de un brío y empuje naturales que hacen par á su belleza. Las cuadrigas son magníficas y arrastran majestuoso el carro como corceles ideales de personajes divinos. La fantasía y el buen gusto del compositor maestro hicieron gala de esplendidez en aquellos recuerdos del circo. Mas donde lo hicieron superlativo fué en la cabalgata sin par de jóvenes jinetes de la pléyade ateniense que con la corta túnica, el sombrero tesalio ó el petaso, por lujo envuelta en el breve manto, lucía en continua parada montada en el brioso potro que volaba y hendía el aire. ¡Qué vivísima impresión producen los pelotones pintorescos de mozos movedizos y entusiastas, vestidos, desnudos, semiarmados, que á paso distinto se empujan y precipitan unos tras otros con sus potros tesalios que galopan, trotan ó huyen, se encabritan retenidos, caracolean, piafan ó hacen gala entre corbetas de juventud y fogosidad! ¡Qué animación, qué bullicio, qué alborozo, qué ruido y fuego juvenil, qué gala y qué ardor marcial hay en aquellos cuadros sin ejemplo ni siquiera imitación; en aquella franja espléndida tomada del mundo real, inspirada y viviente que, como en un desborde de fantasía del artista entusiasta, hace el remate de gala, la verdadera y solemne fiesta de la procesión de Minerva! Allí se desplegó la invención plena, el hábil arte con la variedad sin igual de caballos y jine-

tes á cual más distinto y grandioso; de mozos airosos á cual más bello ó agraciado; jinetes bien sentados, caballeros ágiles en el inquieto bruto, que se siente más soberbio cuanto más gallardo. Las agrupaciones agotan la curiosidad, como agotaran el numen del ingenio más fecundo: Fidias estuvo, empero, aquí sin igual, inagotable y pintoresco, como ningún otro escultor griego. Con razón se dice de él que fué antes pintor que plástico, pues aquella composición sin par es una vasta pieza de relieve con toda la movilidad y color de un extenso friso pintado.

Obsérvanse en ella defectos, y más que defectos, lunares de escultores menos hábiles que otros en trabajar el relieve, menos buenos dibujantes; mas esas desigualdades prueban cuánto era varia la cooperación de discípulos y colegas que tomaron parte en la vastísima decoración del santuario de Minerva. En ésta no trabajó sin duda el maestro más que como inventor y director, comprendiéndose por lo que queda que sólo pudo hacer retoques y finezas, ó á lo sumo algún pequeño fragmento, que es muy superior á lo demás. Para dar variedad á la composición de la cabalgata están completadas sus dos largas franjas del Norte y Sur por grupos más independientes, como si fueran á unirse á los que trotan, y por episodios sueltos de los preparativos de la cabalgata, en que unos mozos se visten el manto ó se ciñen las botas de cuero ú otras piezas del traje (fig. 446); en que otros enjaezan, adornan y ensayan sus monturas, les guían al sitio de reunión ó se preparan á montarles: detalles llenos de intención y verdad y fiel recuerdo de las escenas que tenían lugar en sitios públicos ó de reunión. Así se completó esa página artística ejemplar de la memorable solemnidad ateniense que más interesaba el patriotismo de la metrópoli ática.

De ella una parte, y no mínima, se halla en los museos de Londres y París: en esta ciudad en un fragmento y en la colección del Museo Británico en cincuenta y tres tabletas admiradas por lo preciosas. Atenas guarda aún en su sitio número de fragmentos no menos interesantes, y los dibujos de Carrey hacen conocer lo demás, dándose con unas y otras porciones, en parte mentadas, idea total de esa pieza de singular estima y de centenares de figuras, como documento histórico y como selecta obra de arte, modelo de todas las de su clase que le han imitado después. La importancia de aquel friso es á todas luces visible: absoluta como obra de preciosa escultura que se impuso á todo tiempo; relativa como ejemplo original y abundantísimo del estado de la plástica en manos de Fidias y sus discípulos, y de los títulos y caracteres que constituyen el gusto de aquella escuela de Atenas. Como dibujo, modelado, invención inspirada, gusto de composición, altas nociones de la forma, arte admirable de plegar con riqueza y naturalidad, expresión de todas las impresiones que los grupos revelan, percepción justa de los ritmos y sentimientos que caracterizan las diversas agrupaciones de efebos, doncellas ó ancianos por su significado peculiar; de victimanos ó carreros, jinetes ó esclavos, atareados por su acción transitoria ú ocupación, y hasta de los preclaros dioses por su familiaridad distinguida, son esas páginas histórico-artísticas de un atractivo y encanto ideal y de un interés viviente, poético y dramático, desde el mínimo detalle hasta la actitud espontánea ó la adecuada y activa expresión, motivo de placer siempre nuevo, delicado é inagotable. Ni un rasgo hay en ellos rebuscado, ni una línea artificiosa, ni el más leve intento de impresionar, lográndose el objeto estético de las partes y el conjunto con aquella simplicidad, aquella ingenua gracia peculiar de maestros griegos que producían grandes efectos con fáciles y espontáneos medios. Y todo eso se había logrado por el talento de Fidias, por sólo su genio gigante á raíz del arcaísmo, y cuando aún los maestros arcaicos trabajaban á su lado aprisionados por sus ritmos y faltos de libertad.

La obra escultural del Partenón es el esfuerzo más potente, no por lo largo, sino por lo intenso, de una generación de artistas que dotó á Grecia del ideal ático, prototipo de lo selecto.

El templo de Nike Aptera continúa esas tendencias de la escuela de Atenas con el de Erecteo, parte del de Minerva Poliada. Del primero son una galería de Victorias en diferentes actitudes (fig. 447), obras

que autores suponen contemporáneas del Júpiter Olímpico y llevadas á cabo mientras Fidias se hallaba en Elis, lo que sería según parece entre 436 y 434, época en que se construían los Propileos de Mnesicles. Su trabajo es selecto, finísimo, hecho por mano que sabía todos los primores del arte de Fidias y que pudo ser muy bien de uno de sus discípulos. Concebidas con maestría, delicadeza y habilidad exquisita en el arte de plegar con abundantísimos pliegues tenues y casi transparentes, obra son de quien sabía dar ideal arte y gracia á esos personajes mitológicos del carácter femenino. Modelos que se hallan parte en Londres y parte en Atenas y que indican cuánto atractivo é interés hallaban aquellos maestros en los asuntos más sencillos. Son todos temas de la Victoria tan agradable á Atenas. Representan: uno, la Victoria alada ciñéndose la sandalia antes de tender el vuelo; otro, la Victoria ofreciendo lauros ó coronas (fig. 447); dos convertidas en sacrificador y teniendo consigo un toro, y porción de fragmentos de temas distintos del mismo mensajero de la fortuna y la gloria: juntas debieron significar en bellas placas de mármol, puestas á toda luz en el exterior del templo, los triunfos recientes de Atenas simbolizados por esos genios de la instabilidad humana. Más acabadas, más pulidas, tal vez más trabajadas, quizás algo más artificiosas que las esculturas del Partenón, son también, como ellas, obras encantadoras y modelos de la más selecta plástica que tienen movimiento y vida, gracia, distinción y elegancia; mas no poseen la grandeza, ni la noble majestad, ni la gracia ideal de las composiciones de Fidias.

Del templo del Erecto son otros primorosos relieves que debieron ornarle á juzgar por incoherentes fragmentos en mármol pentélico estallizo (ó de Paros), con apéndices metálicos para ser aplicados á placas de mármol negro de Eleusis. La combinación de los dos mármoles pudo ser preciosa y el trabajo magistral con abundantísimo y hasta prolijo plegado, demuestra mucha habilidad técnica, mas no puede formarse juicio claro por lo inconexo de los fragmentos que se han podido reunir. La obra debió figurar una ceremonia sagrada ó procesión de Minerva á la vista ó con el concurso de dioses atenienses, y de ella quedan porciones de figuras sueltas y grupos con mujeres, guerreros y carros en que algún autor ha creído ver recuerdos de fábulas referentes á Minerva. De tal obra se saben los autores por inscripciones y cuentas encontradas en varias excavaciones, pudiendo mentarse entre ellos á *Firomaco* de Cefisia, á *Praxias* de Melite, *Antífanes* del Cerámico, *Minnión* de Agrile, *Soclos* de Alopece, *Iasos* de Collite y *Agapenor*, y contarse como dato curioso el precio de sesenta dracmas pagados por la obra de cada figura aislada y de ochenta y doscientos cuarenta dracmas por grupos más ó menos importantes. Esos relieves debieron ser de cincuenta y cinco á sesenta centímetros y su época de entre 436 y 431.



Fig. 447. – Victoria ofreciendo coronas del templo de Nike en la Acrópolis de Atenas

Y del pórtico de Pandrosa en el Erecteo las seis hermosas muchachas llamadas Canéforas (fig. 448), que son seis modelos de escuela. Como las doncellas atenienses de la procesión Panatenea, llevan la cestilla graciosa en la cabeza, el ancho y airoso peplo suelto y regularmente plegado en derredor de la cintura, ondulante en torno del pecho, caído y en rectos pliegues hasta los pies; suelta la undosa y abundante cabellera que orna la frente y cubre la espalda, y desnudos los bien modelados brazos, bellísimos y juveniles, caídos á lo largo de los costados, que hacen elogio del desnudo de aquellas soberanas criaturas. Y son, como aque-

llas doncellas atenienses, selectos ejemplares de belleza, atractivo y arte, realzados por la escultura con una técnica maestra, un modelado admirable y aquel gusto selecto de los mejores tiempos de la estatuaria griega. Colocadas bajo el arquitrabe del pórtico de Pandrosa, sirven como de sustentante al esbelto entablamento que corona este templete, uno de los más bellos, sin duda, de aquella clásica época. Y allí, á guisa de columna, están esas seis muchachas, esbeltas, airosas y lozanas, como si el techo que sostienen fuera un remate ligero del adorno de sus cabezas. Nobleza ó distinción, majestad, calma, grandiosidad monumental tienen también tales figuras, hechas digno remate de aquel hermoso santuario y uno de los modelos ejemplares de la estatuaria decorativa aplicada á monumentos.

A estos restos privilegiados unen los arqueólogos é historiadores de arte otros varios, como el bajo relieve de Eleusis representando á Ceres, Cora y Triptolemo, que aun cuando algo arcaico, tiene la grandiosidad sencilla y agraciada de las obras de los buenos tiempos y puede compararse sin desmedro con muchas metopas del Partenón, y sobre todo con los relieves de metopas y frisos del Teseón, templo de la Victoria, etc. El desnudo y ropaje, cariñosamente labrado aquél, de bello modo recogido éste, pueden ponerse á cotejo con los buenos ropajes plegados de la época por excelencia clásica y de la escuela ateniense; el cabello en cambio presenta todos los lunares y convenciones de las obras arcaicas últimas, rasgos arcaicos que también se descubren en el desnudo de determinadas figuras y hasta en las proporciones del cuerpo, que pecan de cortas y robustas y hasta de algo desequilibradas, tomando por *módulo* ó medida la cabeza, pequeña unas veces y abultada otras.

Indícase aquí con razón, como reproducción de la misma escuela y de lo último de este período, el relieve de la Villa Albani que representa á Orfeo separándose de Eurídice, que Mercurio va á conducir á las sombrías regiones, composición de las más bellas y de grandioso estilo que produjo el arte clásico antes de terminar el siglo v; relieve cuajado de finezas y primores de escuela en la actitud de las figuras, paños llenos de elegancia y de buen gusto, actitudes cadenciosas y escogidas, desnudos de un arte superior y sentimiento delicado del asunto, sin apasionamientos ni afectaciones: episodio distinguido y modelo de un arte que llegó á la meta del ideal plástico, y cuya perfección de forma y gusto selecto de componer se extendía á todas partes y hasta las más comunes obras, con una gallardía maestra que es prueba de plenitud de cualidades superiores de que estaba saturada la escultura toda de Atenas y hasta la local cultura. Los cuadros votivos y las lápidas, las estelas funerarias ú otras dan á manta ejemplares de la alteza de ese arte. Las estelas de Procles, Polixene, Dexileos, y especialmente la de Hegeso, y los bajos relieves de la Danza Pírrica y del Coro Cíclico descubiertos por M. Beulé en la Acrópolis de Atenas y conservados en los museos de la misma ciudad, son, entre muchísimos, otros tantos trasuntos del arte selecto hecho entonces popular. El fruto maduro, abundantísimo y sabroso era en todas partes á manos llenas prodigado.


Fig. 448. – Canéfora del Erecteo (de fotografía)

A la influencia de Policleto y de la nueva escuela de Argos se debe la formación de varios notabilísimos discípulos y de una brillante agrupación que continuó las tradiciones del maestro con espíritu local. *Policleto* el joven, que se sujetó á las tendencias de su padre, sin duda influídas por Fidias y la escuela de Atenas, produjo un admirable Júpiter Melichios para Argos, atribuído también á su progenitor, un Júpiter Filius de Megalópolis con apariencia de Baco que reune los símbolos de las dos divinidades, y una Hecate también de Argos que figuraba entre obras de Naucides, su condiscípulo, y de Scopas de Atenas que le alcanzó en nacimiento aunque le siguió en época de esplendor y maestría. De bronce era la Hecate y de mármol el Júpiter de Argos, y éstas como



EL DISCÓBOLO

OBRA DEL ESCULTOR GRIEGO NAUCIDES (DE FOTOGRAFÍA)

sus otras estatuas aspiraban á hacer descender el ideal de los tipos mitológicos á la esfera de lo humano y lo sencillo natural. Vivía en la Olimpiada LXXXVII.

Naucides de Argos, hijo de Mothon, fundidor y toreuta (Olimpiadas XC á XCV), discípulo también de Policleto, y sin duda su privilegiado imitador, aunque más que el segundo Policleto con influencias áticas, produjo notabilísimas figuras con aquel naturalismo que copiaba la realidad dándole embellecimiento. Su discóbolo en coloquio tratando la partida de disco (1), es una figura muy notable que hace par á la de Mirón y sirve de modelo de escuela como á proporción selecta y armoniosa y viril naturalidad de bien formado atleta mozo. Con la mano derecha en actitud de contar, el cuerpo airoso y contenido, la pierna y pie izquierdo echados atrás, pero bien sentados como firme apoyo; la pierna derecha adelantada para equilibrar ese sostén; con el disco recogido en la mano opuesta tendida y la varonil cabeza de estilo ateniense algo baja, cual si hablara sencillamente y con gracia, es una figura sentida y espontánea, viviente y natural. Tiene la cabeza ceñida por una cinta y el cuerpo robusto y de proporciones cortas, sólidas y bellas por lo bien calculadas. Pasará siempre á la posteridad, con el ejemplar del Vaticano ú otro, como perfecto modelo en que se estudiará el cuerpo humano por sus formas, sus líneas y sus ritmos. Con el discóbolo deben señalarse sus atletas vencedores; el Frixos haciendo ofrenda de un carnero, que estaba en la Acrópolis de Atenas; su Mercurio varonil, su Hecate de bronce y la preciosa estatua de oro y marfil conocida por la Hebe de Argos. Suyos eran varios retratos y entre ellos el busto de la poetisa Erinna. Su arte fué el de lo bello, regular y ordenado, inspirado en un admirable realismo, pero con espirituales rasgos, y sus figuras fueron de las más notables que tomaron prestigio y se realizaron merced á la escuela de Argos.

Un regular número de artistas de Argos, Sicione y Egina deben agruparse á estos discípulos de Policleto por formar parte de su escuela ó haber imitado su estilo, siendo *Atenodoro* y *Demeas* de Cleitor (de la Olimpiada XCIV); *Pericleto*, hermano de *Naucides* (de la XC á la XCV); *Asopodoro* de Argos, *Phrinón*, *Alexis; Deinón*, fundidor, *Arístide*, fundidor y arquitecto (Olimpiada XCIV), todos concurrentes á su taller ó adeptos fervientes de su estilo, con *Cánaco el joven*, sicionés, que también fué fundidor. Éranlo más ó menos de segunda mano los fundidores *Deinomenes* y *Patroclo* (ambos de la Olimpiada XCV); *Pisón* de Calauria, discípulo de *Anfión*, que trabajaba el bronce y le fundía en la misma Olimpiada; *Alipo* de Sicione, *Antífanes* de Argos, discípulo de *Pericleto* (Olimpiadas XCV á CII); el fundidor *Tisandro* (Olimpiada XCV), cuya filiación artística no es al parecer tan clara, y el coetáneo colega de *Alipo* discípulo de Naucides, natural de Sicione, el elegante *Dédalo*.

Era éste discípulo de Patroclo, que labraba el mármol y fundía el bronce entre las Olimpiadas XCIV y CIV, señalándose muy particularmente en una hermosísima figura de Afrodita en bronce (?), de que el Vaticano y otros museos guardan copia (fig. 449). Es una mujer hermosísima agachada con mucha coquetería y gracia, como bañándose en las olas que besan sus pies; figura lozana y llena, esbelta, bien proporcionada, que tiene formas, no de niña, de joven matrona magnífica, cuyo desnudo ideal, no sensual, no estimula pasiones,

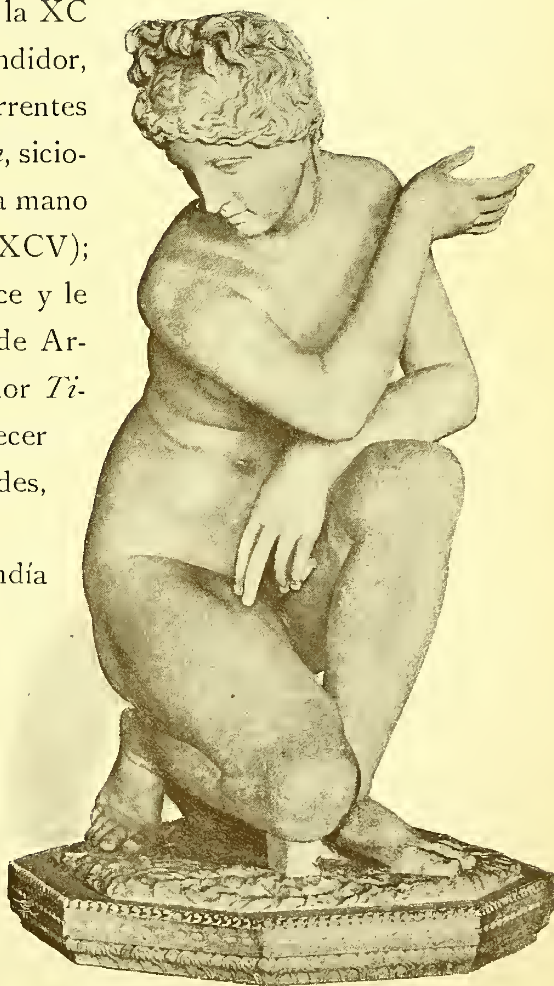


Fig. 449. – Venus en el baño, copia al parecer de la de Dédalo, hijo de Patroclo. Museo del Vaticano (de fotografía)

(1) Véase la lámina tirada aparte *El Discóbolo de Naucides*.

despierta sentimiento y sobre todo admiración. El bronce ó el mármol sólo pudieron producir su hermosura mezclada de grandeza que inspira encanto y respeto por la forma natural, sin velos, obra de origen más alto. De Dédalo, hijo de Patroclo, era también parte de un famoso grupo en bronce hecho entre 368 y 364 por varios escultores argivos, eginetas y de Sicione, recuerdo del triunfo alcanzado á los lacedemonios por los teagetes y que representaba á algunos héroes de este pueblo presididos y guiados por la Victoria y Apolo. *Antífanes* era también escultor de esta obra y lo era de otra contienda parecida entre espartanos y argivos en que se veía de nuevo el tema del Caballo de Troya: fué asimismo ofrenda de Delfos. Y por un fatal contraste, como se ha observado ya, aquella gloriosa época que despertó con Maratón, acababa con las luchas entre atenienses y espartanos que conmemoraba el bronce en el mismo santuario, poniendo á la vista del vulgo el odio de los dos pueblos poco antes destrozados en la fatal Egos-Potamos. Dos imponentes grupos de treinta y ocho figuras de fundición grandiosa llevados por los de Esparta á Delfos hacían infeliz memoria de aquel triunfo desastroso para la vida de Grecia: estaba en uno de ellos figurado el vencedor Lisandro.

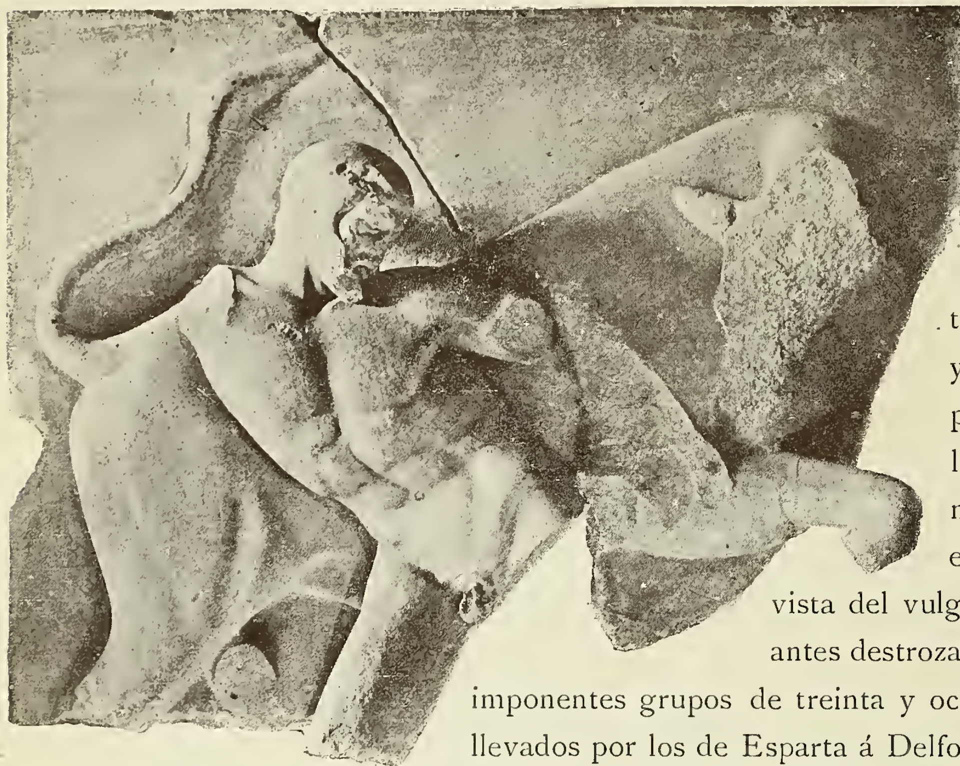


Fig. 450. – Hércules luchando con el toro de Creta. Metopa del santuario de Olimpia (de fotografía)

Otras obras nacidas de más noble aliento produjo la escuela de Argos en la decoración monumental, y entre ellas se recuerdan hoy como de alguna importancia la del templo de Juno en Argos, que se cree de escuela argiva, y las de los templos de Olimpia y de Apolo en Figalia (Arcadia), que con ser del Peloponeso y de la dórica región parece más bien que de influjo ático de local influjo ó de la escuela de Policleto. Las metopas del primero con otra gigantomaquia y la obra de sus frontones con el nacimiento de Júpiter, de que se han hallado muchos restos, parecen de buen estilo y de escuela local, pero falta formar mejor juicio con excavaciones nuevas y ordenamiento de lo hallado. Mas los frontones y metopas del santuario de Olimpia, atribuídos por Pausanias á Alcamene y Pœonios, permiten juzgar con algún acierto por los muchos descubrimientos de destrozados restos que se han podido ordenar. ¿Eran de Alcamene y de Pœonios los dos frontones descubiertos? ¿qué nos indican las metopas? De éstas, como obras halladas de más antiguo y juzgadas en el Louvre, se ha podido conceptuar que dan parte de aquellos doce trabajos de Hércules, que el antiguo escritor mentó esculpiéndolos con un estilo parecido al de la escuela argiva, pero con rasgos áticos, cual debía acontecer con las obras de escultores que recibieron influencias del ingenio de Fidias con quien trabajaban en Olimpia, pero sin ser sus discípulos. Son de ellos las más notables por la energía de forma y grandiosidad de estilo, una que figura á Hércules en la lucha con el toro de Creta (fig. 450), y otra de asunto complejo donde aparece el héroe carga-



Fig. 451. – Cabeza de Pirotoos del frontón occidental de Olimpia

do con la esfera de la tierra entre una Hespéride y Atlas. Ambas piezas, destrozadas, dan idea de un gran arte entre artistas maestros, la primera por su mucho relieve y vigoroso empuje, y la otra por sus bellezas de líneas, plegado y desnudo, de sobriedad exquisita.

Señalaba Pausanias los dos frontones de Olimpia como piezas notables: el del Este como obra de Pœonios de Mendes, de quien se dijo parece ser la Victoria hallada entre los restos del templo, y trabajo de Alcamene dijo ser el frontón del Oeste. En aquél veíanse representados los preparativos de la lucha entre Pelops y Enomaos ante la figura de Júpiter; en éste otra lucha de centauros y lapitas en las bodas de Pirotoos (fig. 451). Los restos de los dos frontones recientemente descubiertos (1875-1885), completamente destrozados bajo aluviones del Alfeo, prueban que eran realmente los asuntos señalados por Pausanias los que figuraban en los tímpanos del santuario de Olimpia, y prueban á la vez que fueron dos obras grandiosas de impresión monumental, trabajadas á grandes masas por diferentes manos, descuidadas en muchas partes como si se hicieran con premura, inacabadas en otras y desiguales en todas; que á trozos parecen de gran maestro y á porciones de mano inhábil; por partes de autor arcaico, y en muchas de igual estilo que las metopas del mismo templo antedichas con los doce trabajos de Hércules. Son un enigma y confusión para los arqueólogos y grecistas que durante cerca de diez años han estudiando tales obras sin explicarse con certeza su excesiva regularidad, sus disposiciones rítmicas, muchas de sus formas envaradas y su apariencia arcaica de vieja escuela dórica, italo-dórica, siciliana, ó de antiguo gusto egineta, en especial en el frontón del Este, y de que las creyeran los antiguos de mano de Pœonios y Alcamene, escultores atenienses y notables émulos de Fidias, ó de sus mejores discípulos, autores de áticas obras, joyas de distinción y elegancia. Mas á pesar de esas oposiciones que crean originales dudas, admiran todos en los dos frontones la grandiosidad y cuerpo de los desnudos, la pasión por lo sencillo y la práctica de simplificar, de mondar de inútiles partes la forma toda de las figuras, entre desnudos y rigideces del plegado y rasgos de acentuado realismo sencillo y hasta vulgar. Cualidades contradictorias si se tratara en ellas de obra llevada á cabo por sólo dos escultores áticos; pero que pierden en parte su apariencia de insolubles recordando que en Sicilia y en el Partenón de Atenas se presentan por igual en el trabajo de las metopas, en que dieron prueba de su arte entre selectos atenienses muchos maestros arcaicos. ¿Fueron tal vez Pœonios y Alcamene los autores del proyecto y de alguna que otra parte en sus años juveniles, y los escultores locales de antigua escuela arcaica y de costumbres dóricas los que llevaron á cabo los proyectos de aquellos jóvenes? Para sostener esta teoría hay datos más que sobrados que el arte coetáneo facilita.



Fig. 452. – Fragmento del bajo relieve de Figalia. Parte de la lucha de griegos y amazonas

En cuanto al templo de Apolo Epicuro en Base (Figalia) (figs. 452 y 453) preséntase más claro el juicio del estilo, gusto y época en que se esculpió un nuevo friso que representa por mitad el combate de las amazonas y la lucha con los centauros, dispuestos á uno y otro lado del grupo de Apolo y Diana montados en un ligero carro tirado por graciosos ciervos. Es una doble composición que se desarrollaba en otra franja de relieve animadísimo, conservada en el Museo Británico, y ocupaba en su sitio treinta y un metros de extensión del interior del templo y celda erigidos por Ictino: la altura de sus figuras es de más de medio metro (sesenta centímetros algunas). Su época de sobre 430 antes de la era común (Olim-

piada LXXXVII) y conforme al gusto contemporáneo presenta ese doble asunto tan en boga á la sazón. Tienen, empero, sus conceptos y agrupaciones, sus contiendas otro empuje pintoresco, otro movimiento y vehemencia, otro desorden violento que las obras mencionadas de la mejor época clásica.

Era un luchar cuerpo á cuerpo despiadado, desesperado, rústico que trae á la memoria las luchas rencorosas griegas que iban aproximándose. Parece que el artista ha visto ú oído ya algo de ello y que tiene de esas luchas un vivo presentimiento. En esta se ven la confusión, la alarma, el pavor y azoramiento de los seres menos varoniles entre el rencor más villano y cobarde; ó el aparato, el arrojo, y más que arrojo temeridad, el encarnizamiento arrebatado y sanguinario de refriegas y saqueos que presenciaron los griegos en la guerra del Peloponeso. El cuerpo es el que pugna sin piedad aquí, sin la grandeza del héroe. Griegos y amazonas se acometen con sin igual fiereza, con fiereza salvaje de que no tenía ejemplo el majestuoso arte griego. Y los héroes de este friso riñen, se golpean, no se baten; los soldados griegos derriban y arrancan de vil manera, arrastradas por los cabellos, á las hermosas mujeres, á las heroínas de la fábula, que atropelladas con los puños y los pies, son derribadas de sus caballos y caen de grosera manera revolcadas por el suelo á los pies del vencedor. A esta lucha falta nobleza, épico sello para ser esculpida en marmol. Y en los episodios de la Centauromaquia, la riña es aún más violenta, más salvaje, pues no es ya la del héroe y el monstruo que luchan á brazo partido, sino la de seres inferiores que riñen á coces y á bocados. La lucha mítica perdió toda su grandeza por un vulgar materialismo, por un realismo grosero que no sublima el combate haciéndole noble y patético como en el templo de Teseo, en el de la Victoria Aptera ó en el de Palas Atenea, sino que falto de poesía desciende á los rasgos vulgares y á lo prosaico que rastrea.

Era sin duda que agotados los medios nobles, falto de novedad el ingenio ó deseando adquirirla, careciendo de ardor que inspirara, buscaba por un vano alarde, por aspiración al efecto y al aparato forzado, ruidoso, material y realista, modo con que impresionar al poco artista espectador. ¡Qué diferencia presenta, qué contraste chocante, con aquel arte tranquilo y humano que produjo la escuela de Fidias rodeando de sencillez y de serenidad olímpica hasta en los luchadores y combatientes apasionados y *bárbaros!* ¡Qué desmedro del ingenio, qué descenso del espíritu que las nuevas escenas producían! ¡Y qué decadente marcha la de aquel pueblo que aplaudía estos cuadros de realismo sin inspiración ni vuelo!

La composición total tiene, empero, cualidades externas por su impresión de conjunto, apariencia grandiosa, magnífica y épica en el cuadro total de la obra; muy vigoroso relieve, mucha desenvoltura y nervio, y una facilidad de improvisar y dar cuerpo plástico que impresionan vivamente y obligan á fijarse en ellas; alguna novedad de grupos, de personajes aislados y de forzadas actitudes, varios desnudos bellos y combinaciones de figuras dignas de cierto elogio ó de agradable efecto y actitudes bien halladas en los fragmentos de las amazonas que deben tomarse en cuenta; mucha vida natural, aunque por extremo vehemente, de



Fig. 453. – Fragmento del bajo relieve de Figalia. Parte de la lucha de centauros y lapitas (de fotografía)

combatientes de esta lucha de fogosidad desbocada, y un grupo importante en el centro con Apolo y Artemis y las figuras próximas, á que no faltan bellezas y hasta distinción y gracia. Y otra notable cualidad merece elogio entre la complicación de detalles: la claridad con que se halla explicado cada episodio parcial á pesar del gran relieve que presentan las figuras y de su mezcolanza y desorden. En cambio pesan como lunares muy visibles en el juicio de la obra su desigualdad de méritos, cúmulo de defectos en la ejecución total, en muchísimos detalles ó partes de las figuras, como cabezas, pies y manos; en lo corto y mal calculado de las varias proporciones y estaturas, que pecan de pequeñas y pesadas; en lo feo de muchos desnudos; lo mal construído de otros; lo incoherente y combinado sin arte de los paños y del plegado que comúnmente nada indican; en lo inartístico de ademanes y actitudes; la escasez de buen gusto en disponer, agrupar, cruzar líneas y figuras, buscar contrastes y oposiciones de masas y de *siluetas*, y en amontonar personajes sin ley, ni regla, ni gusto de composición, y más que todo en aquel semillero vulgar, que tras una primera y viva impresión, tras una fascinación momentánea de grandiosa apariencia, aparece por todas partes al reflexivo observador. No faltan alardes de imaginación, ni empuje por simularla, ni trabajo intelectual por fingirla, ni soltura y desembarazo; mas queda de ello el convencimiento de que ó no hubo gran fantasía, ó era ésta una exaltación desarreglada y febril, ó un rebuscamiento y artificio que anuncia por rasgos decadencia y hace presentir amaneramiento. No es el fresco verdor del arte joven, ni la incipiencia viril de los arcaicos lo que en los relieves de Figalia se descubre, sino una como tardía explosión de florescencia agotada. El autor de esta obra se propuso sólo hacer alarde de tres cosas: empuje, fuerza material é innovación. Y lo logró con ese alarde escultural que le alejó del gusto ático y de las perfecciones del Peloponeso, y que le hace juzgar en nuestros días como un realista sin fuerte ingenio, aunque con práctica de fantasear, que tomando impresiones atenienses y tendencias naturales argivas pudo, servido por artífices sin un gran arte y tal vez de tradiciones dóricas, crear una obra típica con sello de escuela local.

Á esas piezas notables del siglo V debe añadirse el recuerdo de los muchos retratos ideales é imaginados (fig. 454) (1), afición de los artistas posteriores á Fidias que enlazan con el período siguiente, y por contraste la memoria de los gigantes del templo de Júpiter en Agrigento, que colocados de pie y como haciendo notable esfuerzo sostenían la techumbre cargada sobre su cabeza y brazos, gigantes que fueron creados con ese fin monumental, á la manera de las Canéforas del pórtico del Erecteo, que también servían de sustentantes. Su nombre de *cariátides* y su concepto son los de una obra arquitectónica; su estilo por grandes planos redondeados ó en cuadratura y esbozo; de musculatura enérgica, tirante, saliente, hercúlea, agigantada como las mismas figuras; de forma total rectilínea y por masas rígidas como haciendo resistencia, especialmente en los brazos, tórax y piernas, y de conjunto dórico puro con sus típicos caracteres, con el sello de las aficiones arcaicas adelantadas, pero con mucho dominio técnico, hacen ver también con claridad en estas obras, como en algunas metopas del mismo templo, cuán lejos llegó la influencia de la escuela ática á dar movimiento y vida hasta en las más aisladas y más tradicionales escuelas dóricas. Y con estas últimas notas y el recuerdo de otras obras que salieron de las escuelas de Atenas, Argos é Italia, se debe decir que la sencillez, naturalidad, realismo, sabor ó gusto ideal, fantasía exagerada y arcaísmo macizo y rígido, todo lo produjo aquel selecto siglo V de singularísima memoria.

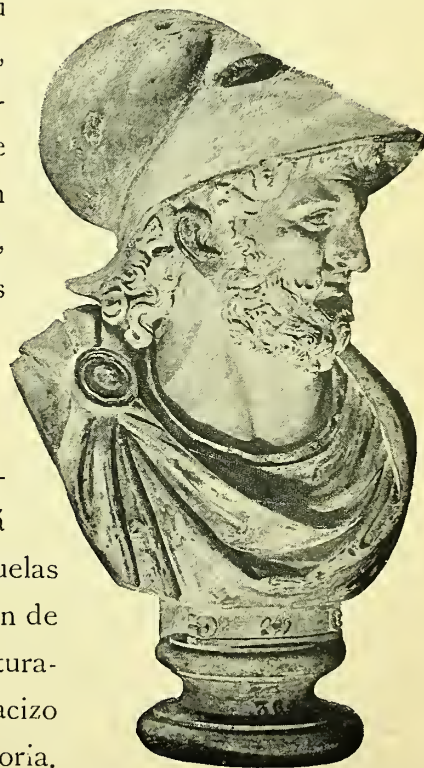


Fig. 454. – Retrato imaginado de Ajax. Museo de Nápoles (copia de una fotografía)

(1) Véanse las figuras 278, 300, 438 y la 454 de esta página.

TERCER PERÍODO DE LA ESCULTURA GRIEGA

(Del año 400 al 323 antes de J. C.)

LA ESCUELA DE ATENAS Y DEL PELOPONESO HASTA LA MUERTE DE ALEJANDRO

Con una guerra gloriosa se anunció el siglo V y terminó con otra guerra destructora y de desastre para el esplendor de Grecia. Si durante el quinto siglo anterior á nuestra era toda la vida social se abocó á su grandeza, durante el período que sigue á la guerra del Peloponeso tendió el esfuerzo unánime de las fuertes regiones helénicas á dividirlas y separarlas, creando entre ellas perenne antagonismo, guerra civil perpetua, que operó en su desmedro. En tiempo de Pericles era Atenas el corazón de aquel admirable cuerpo histórico á que afluían venas y arterias llevando á él activa vida, que era como la sangre del corazón humano; mas perdido el popular prestigio de aquel centro principal con la desgraciada lucha, faltó sangre al corazón y vitalidad al cuerpo para continuar la obra grande. En el año 400 había llegado la cultura á su mayor esplendor, y como toda obra viril, como toda humana obra que acaba su crecimiento se preparó á decrecer con la sociedad naciente y el comenzado siglo. El corpulento árbol de la vida nacional había dado en patriotismo y en heroicas empresas, en grandeza de espíritu, en abnegación y virtudes cívicas su mayor florescencia; y en severidad creyente, en comedida moral, en sencillez de costumbres, en vida natural lozana, en buen gusto y mesura cuanto podía desear la civilización antigua más discreta y exigente. En ciencia política, en letras y poesía, y sobre todo en poesía dramática, en elocuencia tribunicia y hasta en rígida filosofía y filosofía humana, hija de un serio espiritualismo, había llegado á la meta que pudiera esperanzar la más bien dotada sociedad. Y como condensación de todo, sublimóse tanto el arte que ni pudo pedirse más en las plásticas que cultivó, ni más le fué posible dar después de alcanzar su ideal con la divina escultura.

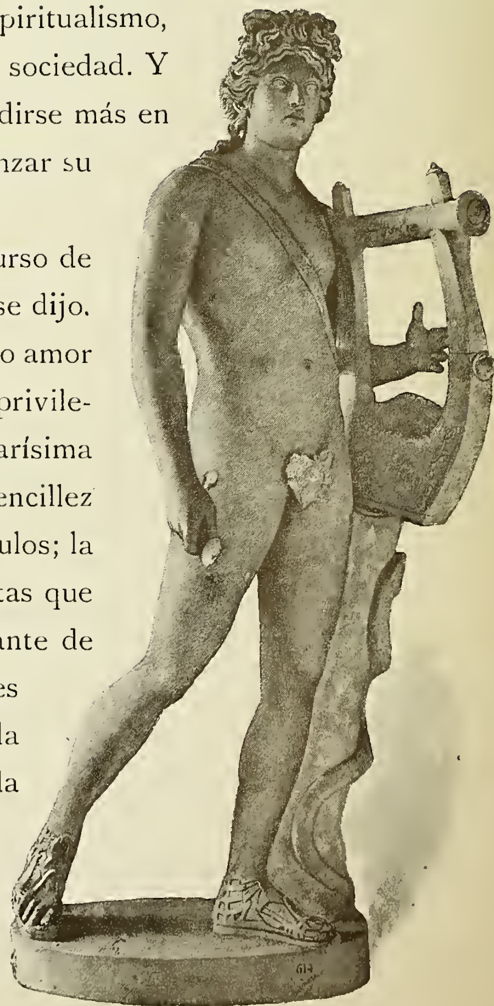


Fig. 455. – Apolo Citarede, según el gusto ático de la escuela de Scopas y Praxiteles (de una fotografía)

Al comenzar el nuevo siglo había cambiado por completo el curso de ideas y costumbres, de cultura, poesía y arte, como en otro lugar se dijo, había mermado el patriotismo y casi se había extinguido el verdadero amor de patria; el heroísmo era un recuerdo ó una cualidad muy rara de privilegiados espíritus; la sed de gloria era ya poco común, la abnegación rarísima y las virtudes cívicas se veían sustituídas por el espíritu sofista; la sencillez de costumbres se convirtió en aparato y en sed de goce y espectáculos; la moral comedida, en sensualismo individual y en tendencias epicuristas que hacían del goce apasionado y del material placer el acicate constante de la más brillante parte de la bullidora sociedad de todas las grandes ciudades y hasta de los pueblos y campiña; la creencia tomó de la pasión y del sensualismo general para colorir sus figuras y dar vida y sentido á las nuevas imágenes de la mitología transformada, y la vida natural se hizo una vida realista rodeada por el goce y la sibarítica esplendidez de gente opulenta ó rica que vivía en suntuosas moradas y quintas llenas de atractivos donde dar albergue al placer. De esas tendencias nuevas y de sus vicios y estímulos se contaminaron entonces la elocuencia, la política, filoso-

fía, letras, poesía, el teatro, y hasta la apasionada y falsa elocuencia, y de un modo especial el arte, que ora sirvió al goce y móviles de las aspiraciones nuevas, ó dió pábulo al gusto y á la vanidad de los encumbrados ó grandes; ora moldeó los nuevos dioses con sensualista sentido, en el espíritu, forma y atractivos de encantadores mancebos ó de envidiadas etairas. Y con el empuje desviado de las aficiones nuevas precipitóse la plástica por la senda del realismo con la reproducción de hombres, y por el sentimentalismo psicológico en busca de sentimiento y fina sensiblería creada por los tipos adorables, y de cierto romántico sello con que dotar dioses y héroes de pasión ardiente é íntima, expresada por el rostro y transmitida por el cuerpo. De ello nació por obra de espíritu nuevo toda la familia de tipos y todo el cuadro de asuntos que durante más de dos siglos aspiraron á emocionar con sensaciones, ó á despertar pasiones y deseos (fig. 455) enamorando de los encantos del cuerpo y avivando aguijones del alma; haciendo á los hombres y los dioses del arte finamente sensuales é incitantes con artificio de formas, redondeadas con rebuscada coquetería por obra del encantador desnudo y del lustroso mármol que estimulaba los sentidos y hacía grata la ilusión. Y nació también aquel prurito de interesar por los dolores y luchas del alma, por el humano sufrimiento psicológico y fisiológico, con figuras cual los niobes (fig. 456) agitadas por horror íntimo de expresión hermosa y noble. El arte es en esto hermano de la poesía dramática de Eurípides, patología y psicología á un tiempo, hijo de la tendencia poética que arrancaba á la vida real sus cuadros é impresiones, y compañero de la pintura que buscaba ya en la expresión y en impresiones y efectos sus capitales alicientes.

Como las grandes figuras de la historia griega desaparecen, desaparece el arte majestuoso; como el pueblo se entusiasma por los personajes osados y astutos, volubles é inconstantes, así se enamora del arte pasajero; como pierde el aplomo y serenidad, así le encantan las impresiones transitorias y las naturalezas más frívolas; como no sublima á los dioses, no aspira á lo sublime del arte; le basta lo bello, lo agraciado, lo elegante y distinguido, ó el ideal de lo humano: admira, pero no produce el más transcendente ideal.

Dos escuelas capitales continúan dividiendo la Grecia de entonces cual la de antes con tradiciones é ideas locales: la de Atenas y la del Peloponeso, en que está refundida la de Argos. En ellas la tendencia novel tiene intención parecida á las de las escuelas anteriores á que éstas sucedieron; las dos tendencias características y hasta cierto modo opuestas del ideal y el realismo ó la pasión por lo natural; mas es ahora el ideal de otro orden, de un orden individual, y el apego á la realidad menos espiritualista é inclinado á imitar y á producir con más vida. Son las dos perennes tendencias que se produjeron en el arte dórico y jónico de Grecia, y que tuvieron semejanza en filosofía con el ideal Platón y el naturalista Aristóteles, tendencias que á pesar de lo que hoy se supone (1) no desaparecieron con la mezcla de las dos razas y cambio de impresiones y sentimientos, ni con la emigración del arte griego á través de pueblos y regiones extranjeras de Oriente y Occidente: la fisonomía más común, más mezclada, el eclecticismo artístico no se produjo en el siglo IV hasta muy después de Scopas, Praxiteles y Lisipo. Lo que hubo fué un modo nuevo de ser del arte que modificó el sentido de los antiguos conceptos y aspiraciones de escuela, *ideal y natural:* por esto no era el arte de entonces severo como el arcaico ni esplendoroso y sublimado como el de Fi-

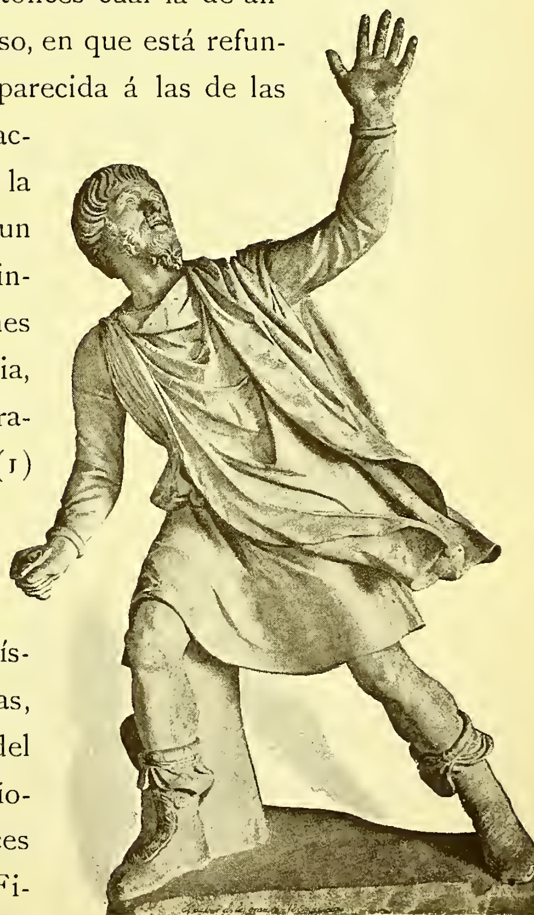


Fig. 456. – El pedagogo del grupo de los Niobes del Museo de Florencia (de fotografía)

(1) P. Paris: *Le Sculpture antique*, pág. 262, resume esta equivocada opinión.

dias y Policleto, sino elegante y florido. Y no era un arte *objetivo* (1), en que imponía la forma por su majestad ó nervio, sino *sujetivo* é *íntimo* que se dirigía al espíritu para agitarle ó emocionarle, interesarle ó adormecerle con dulce y grata sensación (fig. 455).

La figura de *Cefisodoto* el mayor, de Atenas, Cefisodoto *el viejo*, que se supone padre de Praxiteles (2) é hijo tal vez de Alcamene ó su discípulo, y emparentado con personajes de alcurnia, como Foción el repúblico, por ser hermano de su primera esposa, es en nuestros días objeto de singular estudio como maestro de transición entre las tendencias históricas de la escuela ática del v y el iv siglos. De aquel Cefisodoto era la estatua de Irene con el niño en brazos que se hallaba en el Tholos de Atenas, y cuyas reproducciones se cree ver en la grandiosa estatua del Museo de Munich antes conocida con el nombre de Leucotea. Su verdadero nombre parece ser el de Irene (la Paz), con el parvulillo Plutos (la Riqueza), que sentado en su brazo izquierdo agasaja á su madre. La copia que hoy existe es en mármol, pero la figura debió ser de bronce por el holgado ropaje que la viste, de plegado notabilísimo y anchuroso que, como para fundir en metal, cae en ricos y sueltos paños. Conjetúrase que debió trabajarla su autor por los años de 375 (Olimpiada CI) y que fué una obra maestra acorde con el decir de los antiguos. Era otra de las varias representaciones de divinidades á que como buen compatricio y contemporáneo de Fidias fué inclinado Cefisodoto, autor especial de dioses. Entre sus varias estatuas de divinidades mencionaron los clásicos el Mercurio con Baco, niño en brazos de que pueden verse reproducciones parecidas y que debieron recordar el grupo de Munich antes mentado; las tres Musas del Helicón, de que pudieran hallarse copias y de quien tal vez fijó Cefisodoto el tipo; la famosa Minerva del Píreo, preciosa según los antiguos; la Diana Sotera de Megalópolis y el Júpiter Soter de la misma ciudad, alguna de estas de sobre la Olimpiada CII, de 370 (?) á 371, cuando la ballalla de Leuctra, y un famoso altar, y tal vez otro Júpiter sentado en su trono que hizo en compañía de *Xenofón*, escultor ateniense y fundidor de sobre la Olimpiada CIII. La mayor parte de estas obras eran en mármol pentélico; mas hizo algunas también en bronce que debieron darle fama de fundidor y tal vez de toreuta, y todas demuestran su relación con los atenienses coetáneos y anteriores creadores de tipos mitológicos. Suya era también la estatua de un orador que tuvo fama de notable.

Esta cualidad hace hoy del primer Cefisodoto un artista de transición que trabajaba hacia el último cuarto del siglo v y cuyas obras alcanzaron buena parte del iv. Con él se agrupan naturalmente *Eucleidas* de Atenas que vivía sobre la Olimpiada CII, que produjo bellos trabajos de fundición y fué tal vez grabador de monedas, pero cuya especialidad parece haber sido siempre la estatuaria de dioses. Sus figuras de Venus, Baco, Ceres y Júpiter de Bura y Egira (Acaya) se recuerdan como notables obras también en mármol. *Xenofón*, ya mentado, hizo asimismo estatuas de dioses, entre las que se mencionan su Tyche con el niño Plutos, tipo alegórico de la inscontante fortuna, y por último *Mentor*, el magnífico toreuta de las Olimpiadas XC á CVI, y otros contemporáneos de Cefisodoto, son como el término histórico de enlace entre un período que acaba y el que comenzó con Scopas, Praxiteles y Lisipo.

Scopas de Paros, hijo de Aristandro (?), arquitecto, escultor y fundidor, vivía en las Olimpiadas XCVII y CVII. Nacido en Atenas debía ser admirador de las obras selectas de Fidias y de las más notables que produjeron maestros señalados de esta escuela y á su vez escultor de dioses; natural de Paros debía admirar todas las cualidades del mármol precioso de su patria y convertirse en uno de los que más acreditaran su brillo y atractivo; decorador de importantes templos en varios puntos, como en Tegea, Éfeso, etc., así era osado escultor de frontones como de bases de columna esculpidas, debidas á sus dibujos y dirección (fig. 457). Autor en parte de una de las más renombradas obras, que los antiguos juzgaron otra de las

(1) Ges. d. Plast., t. I, c. IV.

(2) Antiguamente se le indicaba como hijo de Praxiteles.

maravillas del mundo, tuvo campo vastísimo para justificar su soñada fama, y creador de dioses hermosísimos, animados ó encantadores, parecidos al Amor del Vaticano (fig. 461), ó de imponentes y patéticos grupos, semejantes á los Niobes de Florencia y de otras partes, y en que entran dramáticos conceptos y sentimientos y figuras de dibujo y ejecución perfectísima, donde se agotan y apuran los primores selectos de la forma y la ejecución, fué una de las figuras atenienses del siglo IV que con más razón impusieron su originalidad y su maestría. De Scopas puede decirse que fué maestro admirado en todas partes como Fidias, y que sus obras tuvieron fama lo mismo en el Ática que en el Peloponeso ó en otras regiones de Grecia, en el Asia occidental, Asia jónica y Caria, en Roma ú otros puntos de Italia, donde hubo sinnúmero de figuras suyas selectas y monumentos ejemplares. Por la desparramada cantidad de esas obras pudiera creerse que residió en cien partes donde se admiraron sus maravillas. De pensar es, como hoy se afirma, que pasó su juventud en el Peloponeso, su edad adulta en Atenas y sus últimos años en Asia Menor, á juzgar por la cronología que de sus obras se ha establecido. Fué según Plinio artista de laboriosa y muy larga existencia, y los restos que de sus obras monumentales se han hallado y las copias que de sus estatuas se han producido tienden á confirmarlo.



Fig. 457. – Relieve de columna del templo de Diana en Efeso. Museo de Londres (de fotografía)

Brillaba *Scopas* sobre la Olimpiada XC. Antes compuso y trabajó por fragmentos los dos frontones del templo de Minerva Alea en Tegea que dirigió como arquitecto y escultor después de la Olimpiada XCVI. Representó probablemente en el del Oeste la lucha de Aquiles y Telefas á orillas del Caicos, y la caza del jabalí de Calidón en el frontón oriental, los dos de quince á veinte figuras cada uno de los grupos con escenas heroicas y míticas de griegos, troyanos y personajes fabulosos, con los que pugnaban en el centro, y los heridos, derribados ó muertos en los ángulos según tradicional costumbre. Los dos grupos eran aquí agitados conforme al sentir que se desarrolló en el templo de Figalia, aunque con mejor fortuna, más atinada selección y más belleza; agitados y dramáticos los dos, en contra del supuesto plan preconcebido de época que se ha creído ver en más antiguos templos de oponer en un frontón el movimiento á la calma y sosiego del otro: esto fué en las dos fachadas del Partenón; mas no puede darse por regla general de época, ni aseverarse por la decoración externa de otros templos. Lo que sí puede decirse es que la agitación, la lucha, la impetuosidad apasionada debieron ser cualidades que caracterizaron la contienda épica y la fabulosa caza en la obra modelo de Scopas.

Los bellísimos restos que del templo de Diana en Éfeso se han descubierto no tienen la importancia grandiosa de los monumentales de Tegea, en que Scopas fué arquitecto y escultor, mas tienen aquí verdadero interés por haber esculpido entre ellos este maestro ateniense una basa ó pedestal de columna con notables figuras, que se recuerda por el título de *columnæ cœlatæ*. Posee el Museo Británico parte de los restos de Éfeso con representaciones de Hércules, Mercurio, la Victoria alada y otras, entre las que se halla el grupo importante y distinguido al par que bello, que M. Wood llevó á Londres, y que parece guardar cierta relación con el estilo y gusto del artista pario y mucho más con el espíritu y aficiones plásticas de la escuela de Atenas en su época. Forma un cuadro en alto relieve (fig. 457) que cautiva por la figura de un mancebo desnudo, esbelto, airoso, agraciado, flexible, de rostro sentimental, actitud gallarda, mirada altiva y bien perfilado cuerpo, modelado con delicadeza, que representa á Hermes, con el *caduceo* en la diestra y la mano y brazo izquierdos envueltos en el recogido manto estrechamente plegado

como para expresar su oficio de ágil mensajero. Acompáñanle varias mujeres de traje holgado y abundantísimos pliegues, de un arte por extremo elegante y adelantado, que prueban ser obra de maestro ático de la época de elegancia. La agrupación de personajes es notable y tiende á la esbeltez y gallardía como individualmente las figuras. No puede decirse que este relieve sea obra ó idea de Scopas; pero si alguno de los hallazgos del templo de Diana en Éfeso lograra parecerlo es este notable pedestal el que reune tipos, formas, gusto, estilo y técnica parecidos á los suyos.

Muchas son las divinidades que mencionaron los antiguos como obra de Scopas en crecido número de ciudades y santuarios. Gnido tenía una Minerva y Baco; Tebas otra Minerva y una Artemis; Éfeso un colosal Marte sentado, desolado por la ausencia de Afrodita; Chirse un Apolo Sminteo, matador de pequeños roedores; Samotracia su Afrodita en grupo; Elis su Venus Pandemos con otras divinidades; Roma una Hestia sentada; Megaria un grupo de Eros, Himeros y Pothos; Tegea las estatuas de Esculapio é Higia en su templo de Palas; Argos una Hecate; Atenas dos Erimnias en mármol de Paros que, como observó Pausanias, no inspiraban pavor; Ramnus una agitada Bacante que tuvo fama popular; Ortigia (Éfeso) el famoso grupo de Latona con el cetro, y Artemis y Apolo, niños, en brazos, á los que acompañaba Ortigia; los gimnastas de Sicione admiraban un Hércules de su mano que presidía sus ejercicios, y esas y otras poblaciones de Grecia, Roma y Asia se hacían lenguas de muchas otras representaciones divinas por él admirablemente ejecutadas.

De la Bacante de Scopas mencionamos bellas reproducciones de este tipo, ebria y en transporte báquico, con el pelo y el vestido sueltos y el tirso agitado; con el desorden en el cuerpo y más desorden en el alma, cual se figura en vasos y relieves ó con los despojos de un becerrillo en una mano y blandiendo la cuchilla con irregular y descompuesto movimiento, como en el bajo relieve años ha dado á conocer por Zoega. En ésta como en otras obras parecidas y referentes al ciclo de Baco y Afrodita demostró su inclinación á hacer brillar el mármol en figuras y cuadros ardientes, apasionados y movidos, en que la agitación y el transporte báquico se mezclaban, aunque con finura y tenuidad, á la pasión material ó del alma que coloría asuntos y figuras. Miéntase como notable en esta clase el grupo de Heros, Himeros y Pothos que hacía par al de Samotracia y debía tener intencionado y picante sabor sensual. Del Marte se saca comparación para juzgar copia suya, ó imitación muy semejante, una figura de Arés sentado del Arco de Constantino, cuando no el de la Villa Ludovisi que hoy se atribuye por algunos á la escuela de Lisipo (1).

Más memoria se hace de otra de las mejores figuras de Scopas, de su Apolo Citarede (ó Citarista), cuyo original hizo el autor famoso para el templo de Nemesis, en Ramnus. Fué una de las estatuas que le acreditaron en Grecia y Roma, donde le colocó Augusto en el Palatino como á su divinidad protectora. Recuérdase hoy por un cuño del tiempo y por el Apolo Musagetes del Vaticano hallado con las musas en la Villa Cassius, el cual tiene apariencia de figura femenina envuelto en la larga y holgada túnica con cíngulo, cubierto con el manto suelto cruzado, desnudos los brazos y rodeada la cabeza de suntuosa corona poética de laurel que entorna el ondulante pelo caído en bucles. Pulsa la lira entre las dos manos, con altivo rostro y noble apariencia, y por su traje de fiesta y aire majestuoso parece como en acto solemne y con todo su inspirado y poético encanto. No menos importante era su animado grupo donde figuraba en complicada composición á Aquiles recibiendo de Venus desnuda las armas fabricadas por Vulcano, y acompañado por Neptuno, Tetis, tritones, nereidas y otras divinidades marinas en busca de la isla de Lemnos. La composición era animadísima y daba nuevo carácter á las representaciones del mar haciendo de ellas escenas parecidas á las báquicas en que las nereidas equivalían á las bacantes y los tritones á la cohorte masculina de Panes, sátiros y faunos; do la generación mítica fluvial toma el sen-

(1) Véase más adelante esta figura: discípulos de Lisipo: Marte Ludovisi.

timiento y carácter de las bulliciosas tropas inquietas y serpeantes de las tupidas selvas y agrestes riscos cubiertos de seca maleza y oreados por el aire ó en que gime el viento. El vasto grupo, parecido al de un animado frontón, aunque de semejanza más antigua, era un pintoresco cuadro, lleno de vida y movimiento, insinuante y sentido y quizás de gracia apasionada que las enroscadas y ondeantes formas permitían.

Esta obra debió tener alguna relación con el relieve ó friso de Munich que figura las bodas de Neptuno y Anfitrite montados en un carro tirado por seres acuáticos y sobre la superficie húmeda, rodeados de sirenas, tritones, nereidas, hipocampos, toros y otros monstruos del mar, que como en cortejo festivo les acompañan. Cupidillos con sueltas bandas, doncellas del líquido elemento con arquillas, mancebos efluvios con cítaras y roncos cuernos marinos, y la oceánide madre de la desposada con antorchas en las manos forman parte del séquito y animada fiesta en que sólo aparecen graves Anfitrite y Poseidón. La vida de las figuras es movediza y su actitud ondulante como las olas del mar y en espirales que se pierden á lo lejos con sus suaves líneas y juegos. La impresión es nueva en el arte griego y la combinación de grupos, figuras y líneas de composición elegante y fluida. Tiene partes grandiosas, magistrales, en un conjunto selecto, variado y bello. El relieve parece una placa decorativa de edificio, lo que aseveran varios pilares esculpidos en la misma composición y la distribución simétrica ó arquitectónica del espacio: ocupaba extensión de ocho metros y ochenta y ocho centímetros, por altura de setenta y nueve centímetros. Los historiadores alemanes del arte griego atribuyen á Scopas este precioso relieve, digno de tal artista, si bien no parece ser cierto que adornara el templo de Domitius, como por autores se ha creído y donde había otro loado grupo del escultor de Paros.

Muchas de las obras escultóricas de más nota eran entonces adornos de fábricas, gala de particulares edificios, ú ocupaban espaciosos zócalos y pedestales como obra monumental. De tal clase fué un antiguo grupo de los Niobes que, según autores, parece formar por figuras muy fragmentadas parte de diferentes museos de Europa. Otro ejemplar del mismo asunto se halla principalmente en Florencia, pero éste es desigual en su actual agrupación y distinto en conjunto de los restos antes indicados. Está compuesto por catorce figuras, pero le faltan otras para completar el asunto de la leyenda griega que representaba á la hija de Tántalo y mujer de Anfión, rey de Tebas, perseguida por Apolo y Artemis por haber tenido orgullo de ser madre de hermosa y más abundante prole que Latona, mujer que con ser divina sólo dió á luz dos hijos, Apolo y Diana. Éstos vengan el rencor de la olímpica esposa dando muerte con sus envenenadas flechas á todos los descendientes de la envanecida reina. Hallóse en 1583 en Roma y fué llevada á la capital de Toscana. Allí se le ha juzgado generalmente como composición de un tímpano monumental, de otro templo ó edificio antiguo. Recuerda el que ornó en Asia Menor un templo de Apolo y en Roma el de Apolo Sosiano después de despojar su antiguo asiento C. Sosius, que gobernó en Siria y país vecino en tiempos de la dictadura de César.

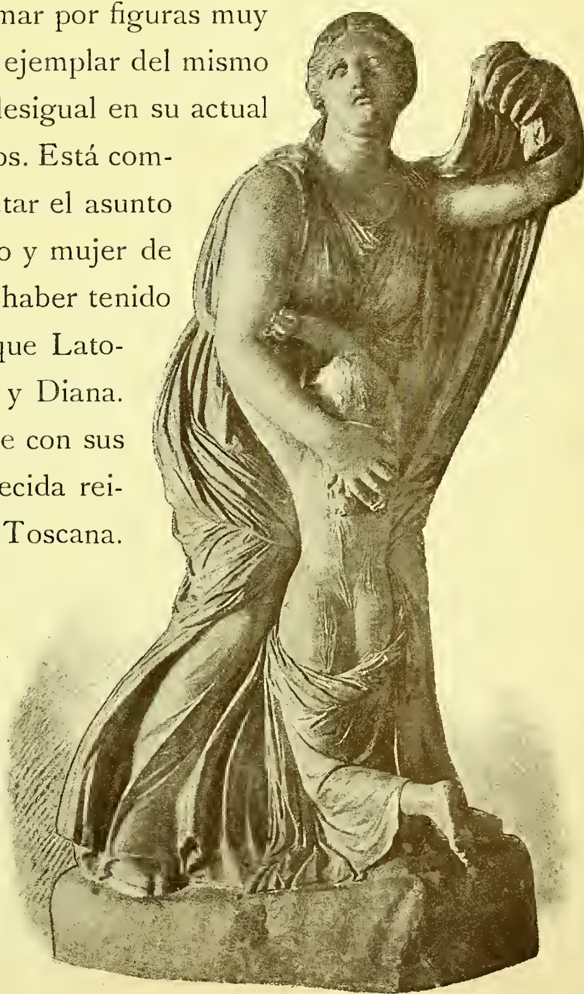


Fig. 458. – Niobe y la menor de sus hijas.
Del grupo de Florencia (copia de una fotografía)

El de Florencia debe ser, empero, inspiración ó copia de aquél, á pesar de sus notables cualidades. La menor de las hijas, azorada, se acoge á la dolorida madre que, resignada, noble, hermosa, altiva, con la angustia de reina no humillada, le ampara con su cuerpo y entre los pliegues de

sus vestidos: este grupo debía formar el centro del cuadro y el tema primordial explicativo del asunto (fig. 458). Niobe heroica es en él admirable, sublime, y su figura y rostro clásicos llevan la pena al ideal, hacen de su faz la de una virgen de escultura florentina, camino del Calvario. Aquel rostro agitado es el mayor encanto del sentimiento antiguo, pintando el dolor humano en su intensidad y su grandeza: sólo puede darse en mármol. En derredor de esa emoción del alma amontónanse en grupos el pedagogo, los hijos, las doncellas, hermanos, todos formando una familia, aumentando la impresión viva, apasionada de ese mismo sentimiento y creada por confusión y desorden mayores, por dolores más agudos del cuerpo y más violento horror. El pedagogo (fig. 456) que protege á otro niño; un niobe que asiste á su hermana herida; una doncella que oculta á otro hermano herido y caído de hinojos; dos varones que huyen despavoridos; otras dos doncellas que marchan horrorizadas; hermoso mancebo desnudo y de rodillas que siente el agudo dardo en la espalda, y púber moribundo que agoniza: todos agitados, azorados, convulsos, amparándose mutuamente del peligro ó ayudándose en doloroso trance, forman un vasto grupo patético, de emoción plástica, noble, intensa y elevada que puede atribuirse á Scopas.

Agrupadas las figuras pudieron caber en un frontón con su varia situación y actitud, mas pudieron también formar un conjunto independiente cual otros antes mencionados, que interesara por sí solo y por sí solo emocionara, siendo un vasto ejemplar de la escultura expresiva, conmovedora, con que se inició el siglo IV. En el Vaticano, museo Chioramonti, hay copia de las hermanas, y en los museos de Munich, Dresde, Verona (Pal. Bevilacqua), se hallan otras figuras que también se han calificado de niobes, siendo la más notable el desnudo sin brazos ni cabeza de la Gliptoteca de Munich, en que palpita la vida, conocida por Ilioneos. En ésta la impresión de inquietud y sentimiento, la belleza de la actitud, la perfección de la forma son tan grandes, tan extremadas y exquisitas que se sienten por sobre el cuerpo, y la obra toda tan grandiosa é incomparable que puede pasar por auténtica de Scopas, aun con no haber sido la figura otro niobe. Relieves abundan asimismo que aseveran como imitación que la obra del maestro fué una maravilla digna de ser mentada por Plinio y sin duda copiada cien veces en la antigüedad clásica.

Con *Briaxis*, *Leochares*, *Timoteo* y otros escultores llevó á cabo Scopas una de las empresas que los antiguos calificaron de otra de las maravillas del mundo. Eran los relieves y esculturas, la parte decorativa plástica del famoso mausoleo erigido en Halicarnaso por la reina Artemisia de Caria á su esposo de aquel nombre, muerto 353 años antes de J. C.; obra á lo que parece empezada en vida del soberano continuada por su esposa y terminada después del 351 por los mismos artistas que en ella trabajaron, celosos de su gloria y apasionados por su labor que el Oriente y Occidente elogiaban. La monumental fábrica era un soberano edificio, al parecer de dos pisos, formando en la planta baja la antecámara, y la cámara en la alta, en que debieron reposar los despojos de los dos esposos carios. Rodeábanle columnatas y pórticos en cada uno de sus pisos, altos basamentos en que se erguían



Fig. 459. – Fragmento de la lucha de las Amazonas que ornaba el mausoleo de Halicarnaso (copia de una fotografía)

estatuas, y cubríales el techo en forma de escalonada pirámide, terminado por una cuadriga que la estatua de Mausoleo guiaba. Dos fajas de anchos y variados relieves de efecto, coloridos, corrían en torno del edificio, en extensión, según se cree, de 415 pies ingleses, representando uno la lucha de amazonas y otro la de lapitas y centauros, y porción de estatuas, grupos ecuestres ó pedestres, figuras alegóricas ó históricas, algunas de hermosas mujeres, entre las que parece figurar el retrato de la consorte del soberano, se hallaban desparramados en partes distintas del edificio y ordenados bajo sus pórticos como ornamento exterior del monumento famoso. Así lo hacen comprender las indicaciones de Plinio.

Desde comienzos del siglo XVI se cree que la moderna Budrun marca el emplazamiento de la antigua Halicarnaso, donde existía el mausoleo. Los caballeros rodios dejaron allí sus alcázares y una fortaleza en el lugar mismo del histórico cenotafio. Roma recogió varios despojos de su escultura ornamental, como figuras de leones que incrustó en su castillo de Sant-Ángelo. Después las excursiones á Oriente de eruditos en el siglo pasado (1) hicieron apreciar algunos de sus relieves con la lucha de las amazonas, y muy posteriormente otros viajeros y los serios estudios y excavaciones de C. T. Newton entre 1846 y 1860 nos han dado á conocer mucho más de la obra de escultura y arquitectónica, poniéndonos en vías de juzgar con criterio histórico de la obra monumental y plástica del edificio atribuído á la espléndida reina Artemisia. Los restos de Roma, los de Génova, propiedad del marqués di Negro, y los del Museo Británico nos han hecho apreciar los temas, forma, estilo y gusto de muchos de aquellos restos esculturales, permitiendo ya más de una restitución ideal del monumento cario. Los relieves de las amazonas (fig. 459) en buena parte; la estatua de Mausoleo (fig. 460) que debía dominar la cuadriga montada en su carro; otra estatua que parece ser la de su regia consorte; varias cabezas y fragmentos de figuras humanas y alguna preciosa cabeza de caballo (fig. 371), son de lo más notable que, hallado en triturados despojos, aún se conserva en Génova y en Londres con ejemplar cuidado. La figura de Mausoleo descubierto en treinta y seis fragmentos sólo carece hoy de sus dos brazos y un pie.

De esos restos de Londres los más importantes son sin duda los que han dado á conocer el grabado y la fotografía: una hermosísima cabeza de mujer de rostro oval y distinguido tipo ático, que hace par á la de otra joven no menos bella completamente tostada en la boca de una chimenea turca; la cabeza de caballo, digna de agruparse á las del frontón oriental del Partenón, aunque más realista y viviente en la forma y más trabajada en el detalle; la figura dicha Artemisia, colosal y clásica, bella en líneas grandiosas y en plegado suelto, fácil y magistral, sin cabeza ni brazos, pero natural como un retrato, la del propio soberano (fig. 460), también de pie, parecido á otro retrato, aunque tal vez algo idealizado, según se desprende de su rostro; vestida con el mayor desembarazo, suelto y natural ropaje y manto ceñido á la cintura como para guiar el regio carro, así como los numerosos relieves de la decoración de un friso de antiguo conocido y los fragmentos de otro friso más recientemente hallado con la lucha de griegos y centauros. Todos los restos de estatuas son de grandioso aspecto y forma monumental, de natural expresión con impresiones realistas, y más decorativos que esculturales (según era el concepto de Fidias), para sujetarse al gusto del comenzado siglo IV. Y los relieves de los frisos tienen algo del empuje y movimiento vehementes de las luchas de amazonas del relieve mentado de Figalia; pero con mejor ejecución, más sobriedad de fantasía, mucha más esbeltez



Fig. 460. – Supuesto retrato de Mausoleo, (de fotografía)

(1) 1791, R. Donalson: *Antigüedades*, etc. *de Grecia*, etc.; 1846, el vizconde Stratford de Redclife lleva esculturas á Londres; 1862, M. Newson publica su conocido libro de Halicarnaso.

de formas, más perfección de desnudos y menos exageración y crudezas. Son, aunque no exentos de lunares, notables algunos de Londres, tanto, que por su belleza y apariencia se han atribuído al mismo Scopas. Todos tienen sabor decorativo, escenográfico gusto y completa impresión de obra pensada como á decoración de efecto. La aspiración al efecto, á la impresión grandiosa, á la sugestión del espectador, es lo que en estos sobresale, aun haciendo mención especial de sus muchas cualidades y méritos de escultor y de compositor distinguido.

Laboraron en ellos juntos Scopas, Leochares, Timoteo y Briaxis (Praxiteles, al decir de Vitrubio), y dirigieron la obra *Pythis*, que fué tal vez su arquitecto y que esculpió la colosal cuadriga que dominaba el edificio, y Scopas, que, como el más aventajado de los escultores colegas en aquella tarea gloriosa, debió ser el dibujante de muchas composiciones de los frisos, cuando no el proyectista elegido de toda la decoración plástica. Su pasión viva y gusto escenográfico distinguido, sus aficiones pictóricas selectas, su movilidad de líneas se descubren por partes en estos cuadros de luchas de griegos y amazonas. Lo que cada escultor hizo en ella ignórase en nuestros días tras el destrozo general acaecido en el siglo XII por un violento terremoto y la destrucción operada por rodios, turcos y extranjeros; sólo puede decirse con alguna seguridad que estando probado hoy lo cierto del texto de Plinio (1), fué la escultura ática la que realizó tan gran labor con la cooperación de Scopas.

Briaxis, Leochares y Timoteo fueron también escultores de escuela ática que gozaron notable fama durante el curso del siglo IV y en la época de Alejandro. Todos eran de escuela coetánea. Briaxis de Atenas, escultor y fundidor entre las Olimpiadas CVII y CXIX, floreciendo sobre el año 312, produjo el retrato de Antioco y otras obras en Asia por encargo del fastuoso príncipe á cuyo servicio trabajaba. Consagró su ingenio á la representación de dioses, siendo notable su Plutón llevado á Rakotis por uno de los Ptolomeos y su Apolo colosal en acrolito consagrado á Dafne.

Timoteo, que vivía en la Olimpiada CVII, era también fundidor y escultor, el cual, según las indicaciones de Plinio, debió consagrarse á la representación de dioses, si bien no se tiene de ellos y de sus méritos más que indicaciones generales. Escultor y arquitecto era igualmente Pythis de la Olimpiada CVII, el que hizo la cuadriga colosal del monumento de Mausoleo, y de quien es probablemente el retrato de este soberano que se conserva hoy en Londres (fig. 460). El más notable de este grupo parece fué Leochares, que trabajó entre las Olimpiadas CII y CIX, «joven y excelente escultor,» según el seudo Platón, ya en la Olimpiada CIV, á quien Lisipo ocupó en el trabajo de bronce de su Alejandro cazador, haciéndole esculpir para él la figura de un león. Era fundidor y escultor en mármol como sus otros colegas. Con *Stenis*, el corinto de la Olimpiada CXIV (?) labró el nombrado grupo de retratos, copia de una familia ateniense, y solo estatuas de Amintas, Filipo, Alejandro, Olimpias y Eurídice, en oro y marfil. Supónese que fueron obras algo idealizadas y con carácter heroico, habida cuenta de la calidad y riqueza de los materiales empleados por Leochares en tan importante trabajo. Suyo era el rapto de Ganimedes por Júpiter en forma de águila, de que se cree ver reproducción en otro grupo del mismo asunto que existe en el Museo del Vaticano y en varios de distintas colecciones. El de Roma es de mármol, y el mencionado por Plinio era obra en bronce; uno y otro tienen por ideal despertar vivo sentimiento de simpatía hacia una hermosa criatura de atractivo sensual, según las aficiones de esta época; y desde ese punto de vista realizó de noble y elevado modo, idealizando, el concepto y sentimiento antiguos. El grupo del Vaticano presenta al hermoso muchacho desnudo y de frente, dejándose arrebatar por el águila que tiende el vuelo y le suspende entre sus garras por la espalda. El perro del adorado mancebo contempla asombrado la extraña partida de su dueño, y con el hocico alto y como aullando da clara explicación al asunto, á la vez que completa la composición ensanchándole la base. La realización del tema es

(1) Supónese que tomó Plinio sus notas de algún libro ó memoria especial de arquitecto, como hacían los griegos, en que se daba noticia técnica detallada del mausoleo de Halicarnaso.

ingeniosa, bella y de agradable y bien hallado arreglo, atrevido y difícil con la sencillez antigua. El arte griego de los grandes ideales y de las figuras viriles había cambiado por completo de rumbo y se acogía á lo atractivo con gracia y sabor de idilio.

Superaba á todos con este ideal artístico de la nueva escuela de Atenas el incomparable *Praxiteles*. Sus figuras de Venus, Amores, Apolos, Bacos, Hermes, Faunos y otros tipos mitológicos que hacían encantadora, comunicativa y poética la forma humana desnuda, hallaron en éste el maestro que les dió más atractivo para despertar sensaciones y embelesar los sentidos. Era en esto émulo de Scopas, pero le superó en finura de intención sensitiva y en rebuscada gracia y suave artificio ó arte, con apariencia espontánea por realizar su ideal. Adivínase por ello que vivía Praxiteles en sociedad epicúrea y rodeado de hermosas criaturas que hacían del afeminamiento y del refinado goce su aliciente constante. El torso hermosísimo de Eros (1), señalado como copia de obra suya, lo dice todo en este sentido con plástica y expresiva forma (fig. 461). El bellísimo y melancólico púber desnudo, fino, esbelto, espigado, de ondulantes y suaves líneas, de insinuante y blanda forma, de sensible epidermis que palpita, á un tiempo mancebo y doncella, inclina dulcemente la cabeza, mira con ojo adormecido y siente anhelo ó deseo, algo inexplicable, íntimo, que nació de amor ardiente, entre apasionados ósculos, gratas y constantes sensaciones. Revela influjo parecido al de ciertas caldeadas estrofas de Safo y á una vida semejante á la que pintó Alcifron y reprodujo Luciano.

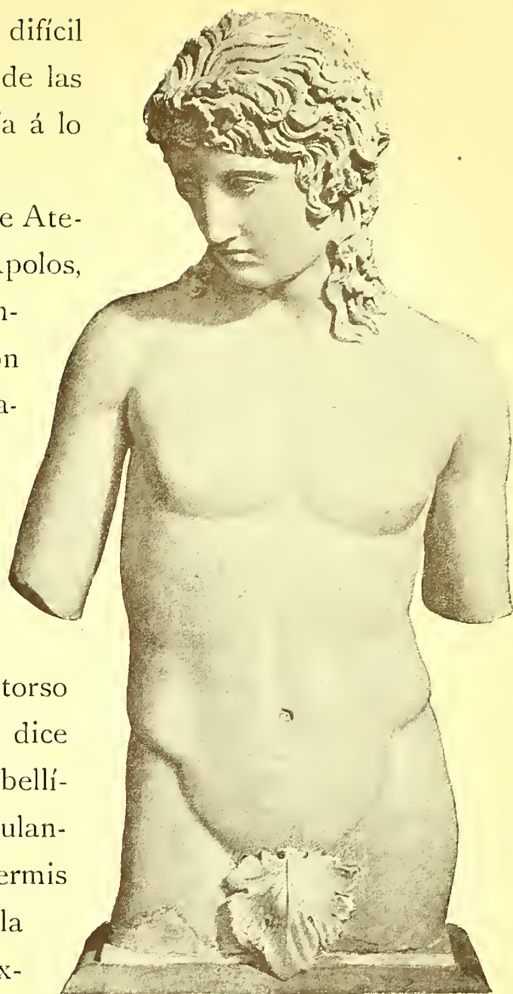


Fig. 461.-Eros. Supuesta copia de otro de Praxiteles. Museo del Vaticano (de fotografía)

Lo que la historia narra como ordenado referente á la vida de Praxiteles se reduce á su nacimiento en Atenas, á indicarle como hijo de Cefisodoto *el viejo*, á su época de prestigio posterior á Scopas, entre las Olimpiadas CIV y CX, y á su trabajo abundantísimo de divinidades sueltas ó en grupo con carácter y tema nuevo peculiar de su época. El influjo del gusto contemporáneo se halla más y se ve mejor en sus obras que en las de artista alguno, así como la influencia oriental y la de los ricos y aficionados de su tiempo que le imponían temas y figuras con el modo de representarlas.

Sus estatuas de Venus, Eros, Apolo, Mercurio, Baco y los sátiros y bacantes con otros grupos y representaciones míticas que toman de éstas forma, concepto y pasión, produjeron un cuadro de más de cuarenta *tipos* y temas que se perpetuaron como *canónicos* en su siglo y en el siguiente é hicieron singular fama á su nombre.

Venus, copiada de Phriné, Cratina ó Glycera, hermosas mujeres á quienes el artista tomó por modelo entre otras muchas, fué con Eros el tipo selecto de este autor que hacía su admiración en Cos y en Gnido, aquí como Venus completamente desnudas, entrando ó saliendo del baño y depojándose de su peplo que depositaba en la boca de una esbelta y elegante ánfora, y recatándose con la mano derecha, como fingiendo pudoroso rubor, cual se ve en un cuño de Gnido, era su estatua más preciada de Afrodita, de tanta belleza y estima, que Nicomedes de Bitinia pagara á cambio de ella en moneda sonante la fuerte deuda de sus poseedores á habérsela querido vender; allí, como Venus vestida, sin duda á la manera de la Venus de Milo, hacía la gloria de los moradores de Cos, que no cambiaran la suya por obra alguna. Y en Tespia, como intermedio entre una y otra Venus, era junto á la estatua de Phriné en bruñido mármol

(1) Véase la cabeza de la página 296, figura 301.

envidiable producción de arte con todos los encantos y perfecciones de la mujer más hermosa. En Tespia se veía también en mármol el modelo junto á la obra divina, y en bronce dorado brillaba en Delfos al lado de los dioses como imperecedero recuerdo de aquella no común perfección, de aquella humana obra divina que mereció conmemorarse por haber dado modelo entre los dioses á la diosa de la hermosura, la más bella del Olimpo. Por ello consagró también otra estatua á Glycera, haciendo memoria de cuanto pudo dar la naturaleza como fruto de inspiración para llegar á lo ideal. Y esos recuerdos de sus Venus y las reproducciones de sus modelos prueban cuánto privaba en el ingenio de Praxiteles aquella embriaguez de amor y de belleza, como la entendía su tiempo, para inspirarle en sus obras y darle pasión por la hermosura de encanto sólo terrenal. Para el que juzga el arte griego es Praxiteles el artista que mejor sintetiza su época y más expresa el carácter, la movilidad de espíritu, la vida agitada y de pasión, el tinte epicúreo ardiente y la fascinación de espíritu de la sociedad de entonces, y quien por inspiración y arte dió color más brillante y más poético sentido á todas esas tendencias, convirtiéndolas en forma plástica y llevándolas á un ideal. Sus pudorosas Afroditas y sus Eros sentimentales son los dos símbolos más corpóreos del amor y del deseo vivos y apasionados. Y sus otras divinidades, seres inspirados de aquéllos que tienen de sus formas y parecen participar de su misma vida.

El cuadro de sus dioses posee recuerdos afortunados en sinnúmero de copias que explican los caracteres y diseñan el prototipo de los que Praxiteles produjo. Venus, por ejemplo, por la estatua del Vaticano ó la de la Gliptoteca de Munich, toma por base el tipo de las monedas de Gnido; por la Venus Medicea (fig. 347) ó la magnífica de Londres, es ya doncella, ya matrona de bellísimo desnudo, que interesa por sus gracias y la coquetería de la actitud (1); con el busto vestido del Louvre, la hermosa del Capitolio (fig. 341) ú otras semiabrigadas (figs. 435 y 462), tiene por pretexto el baño, como en los demás ejemplares, é imita el mismo tipo ó reproduce su concepto á través de escasas ropas. Es la diosa del deseo y de la pasión sin velos. Eros copiado del de Tespia con las alas doradas, como en el Amor del Museo de Nápoles disparando el arco tendido, ó como el del Museo Británico en muy parecida actitud, uno y otro en plena lozanía de la inocente edad; ó como el de Pario en la Propóntide, flor lozana de pubertad, como el torso de Centocelle en el Museo del Vaticano, marcan los tipos sucesivos de la infancia á la mocedad con todos los atractivos y toda la languidez que sabía dar Praxiteles á las figuras del Amor. Él creó este tipo selecto, nuevo en la escuela griega, como de atractivo corpóreo y de innovada mitología.

Tras el Amor vienen seguidos y en escala ascendente Apolo, púber también sumamente hermoso que, como Cazador de lagartos ó Apolo Sauroctonos, fué recordado por Marcial cual otro mancebo encantador: el Apolo del Louvre, que tiene de las perfecciones del púber y de las redondeadas gracias de la doncella en expansión, es una figura adecuada á aquel tipo de Praxiteles. Su intención sensitiva es en él marcada, presentándole este ejemplar como un precursor que preparaba el tipo del Hermafrodita que por entonces se creó. El Apolino de Florencia, aunque de tipo y figura menos caracterizados es como siempre expresión de un mismo sentimiento y ostentación de bello desnudo. El rostro afeminado en cuerpo de varón injerto de morbidez y ondulaciones de doncella, es un racional contrasentido que el artista supo enlazar en un ideal concepto, como les enlazaron sus coetáneos con mezcla también ideales de sexo y naturaleza. Y el hermoso y esbelto muchacho conocido por el Narciso de Nápoles (fig. 463) es, aunque más

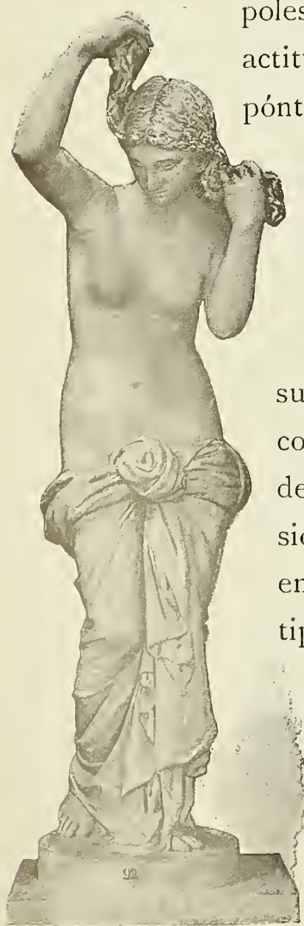


Fig. 462. – Venus Anadiomene de la escuela ática del siglo IV (de fotografía)

(1) La Venus de Médicis, aunque de época romana, es para el autor de estos juicios inspiración ó copia de otra de Praxiteles.



EROS DE PRAXITELES

HALLADO EN CASTELLO DI GUIDO, EN ROMA (DE REPRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA)

natural, otra figura que recuerda la idealización de caracteres de los dioses del propio artista. Todos giran en el período de la pubertad en que las formas son endebles, pero lozanas, esbeltas, airosas y atractivas, todavía no desarrolladas conforme á condiciones de sexos. De ellos era compañero el Baco joven de Elis, tipo nuevo de adolescente, creado por el mismo escultor en pleno frescor de la imberbe mocedad. Y á este grupo pertenecía el fauno ó sátiro de la vía de los Trípodes de Atenas, objeto de encanto y loa, y del que puede admirarse el recuerdo en otro sátiro del Capitolio con todo el atractivo fino de una figura flébil, delicada y bellísima. La cohorte airosa y esbelta, sentimental y distinguida de esos tipos de las campiñas nació entonces con su gracia juguetona y su apariencia sensible (1).

Más formado y más varón, como efebo perfecto y agraciado, ondulante en líneas y cadencioso en movimientos, era el Hermes del mismo artista, encontrado hace unos cuantos años en Olimpia (fig. 464) y conservado como joya auténtica en el mismo museo griego. Es la figura de formas más determinadas de entre las que de Praxiteles se conocen, de mayor desarrollo corpóreo y de período vital más adelantado: frisa con la edad juvenil que termina la pubertad, y es entre ellas el más original de los tipos que se señalan como suyos y á la vez el más natural. Tiene, empero, recuerdo del Eros precioso del Vaticano en las facciones, del fauno del Capitolio, y hace memoria del inteligente efebo de frente baja y ancha, ojos espaciados y expresivos, abultados labios sensuales y nariz alta, recta, roma con suavidad, de estrechas alas y pequeños orificios; y envuelve en el doble arco de sus cejas y sus párpados un sentimiento de nobleza y de ingeniosa perspicacia, que le da sello original y simpático. Sorprende y no se olvida el aire de su expresión y el óvalo de su rostro, terminado en mandíbula angulosa y aplanada barba, y en la parte superior por el lustroso y crespado pelo corto y de artístico y de espontáneo aliño. No tiene brazo derecho ni piernas, mas aun con todo y fragmentado conserva la atractiva lozanía de la obra más completa. Lleva á Baco niño en el brazo izquierdo, del que pende su bien plegado manto; se apoya en el tronco de un árbol, y ladeándose con arte, parece que se pavonea envanecido de sus bellezas y su airosa gallardía. Es el ejemplar verídico que mejor recuerda á Praxiteles y hace memoria de su arte y de los rasgos de su estilo.

Muchos otros dioses de igual tipo produjo el mismo artista que tuvieron una importancia y admiración parecidas. Sus Afroditas y Eros de Alejandría en Caria y otras ciudades merecían memoria aparte: siempre el Amor acompañando á Venus dondequiera había una estatua de esta divinidad y autor, como que una era madre de la otra, y como que fueron las dos figuras á que la antigüedad dió más prestigio entre las salidas del taller del ateniense escultor. Para ver la Afrodita de Gnido hacía excursión expresa ó viaje de recreo y hasta largo y peligroso viaje la flor culta de toda Grecia, yendo á adorar como Venus misma (según recuerdo del epigrama) á la diosa de la hermosura, á al divina Citere en toda su desnudez; y esa aura tradicional hizo á Praxiteles autor de esta divinidad y de Cupido con preferencia á los demás dioses. Produjo también otros Bacos ceñidos de pámpanos y acompañados de sátiros en familiar concierto como grupo de gente moza, frívola y bien avenida, juguetona, apasionada y melancólica por el amor. Sus sátiros, cual el del templo de Baco en Megaria, eran prototipo de esta clase; así lo fué el de la vía de los Trípodes de Atenas, mencionado ya, en que Praxiteles creía ver su más acabada y perfecta obra.

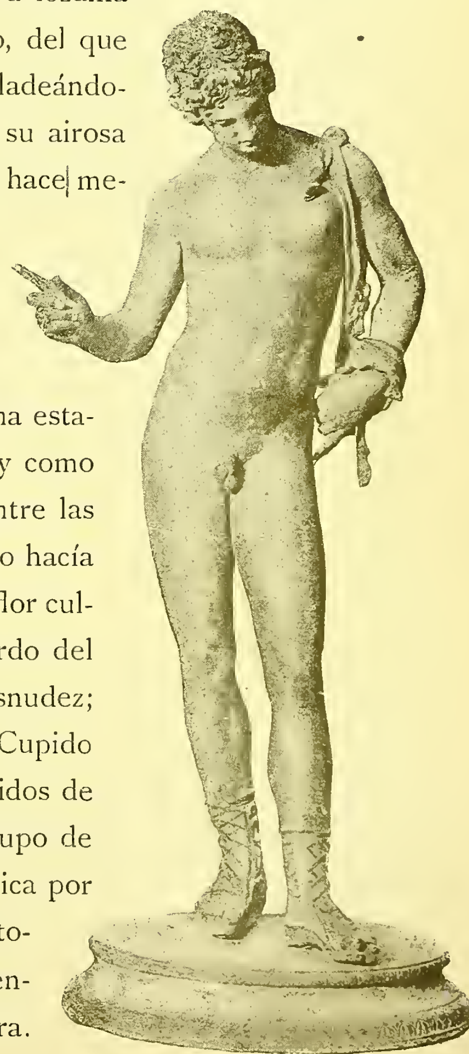


Fig. 463. – Narciso del Museo de Nápoles. (Reproducción de fotografía)

(1) Las figuras 295, 296 y 306 son obra de este sentido.

Un Apolo se nombra también como suyo, el que presidía en uno de los Gimnasios de Atenas los sueltos y airosos ejercicios de los efebos, de sombreada epidermis y bello cuerpo, y en éstos y aquéllos se le recuerda siempre como el deleitoso autor de la tierna y agraciada pubertad y de cuanto más encantador y joven pudo criar el Olimpo.

Suelto y rico, flexible y amable como sus figuras era su fecundo ingenio, que se acomodaba dúctil á toda clase de asuntos para hacerlos atractivos y bellos. Entre sus diferentes imágenes de dioses se recuerda su Artemis de Ancira (1); su Latona de Argos; su Júpiter Trofonio de Lebadia; su Tiche de Megaria; su otra Artemis de Atenas, de que se ha creído hallar copia en una del Museo de Berlín; su preciosa Latona de Mantinea con relieves de las Musas y Marsias á sus pies, y su colosal Hera de Platea, imagen venerada en la celda de un templo que con las figuras de Rea hacían gloriosa memoria de sus méritos en los pórticos é interior de aquel ático santuario. Grupos hizo también muy distintos y notables en que probó su privilegiada fecundidad. De Roma se mienta el grupo Ceres, Cora y Triptolemo; el Rapto y retorno de Proserpina, en bronce; el grupo de Apolo y Neptuno; varios con Ninfas, Pan y Diana; Marsias, Bacantes y Silenos ó Panes, y el famoso de Agathodón que ornaba el Capitolio; dos grupos de Apolo Artemis y Latona de los templos de Esculapio y Apolo en Megaria; el de Minerva, Baco y Proserpina del templo de Ceres en Atenas; el de Juno, Atenas y Hebe en Mantinea, con otros de templos de Megaria, entre los que se contaban la familia olímpica completa con el concierto de los doce dioses. Hizo también para un frontón del templo de Hércules en Tebas los trabajos del semidiós en figuras de cuerpo entero, siguiendo sin duda las costumbres de decorar frontones, pero con más movilidad, vida y gracia en su peculiar composición. Y al par de dioses sueltos y en grupo labró humanos seres con la misma destreza, fantasía, buen gusto y acabado arte. Ejemplos son con los retratos de Phriné y de Glycera, ya dichos, los de cierta jovial etaira, vencedora por su verdor de una matrona griega de triste y soturno espíritu; una muchacha arreglando su tocado y el Diadumenos de la Acrópolis de Atenas, figuras que como de gente joven y hermosas mujeres prestaban á su ingenio; representaciones de costumbres ó de *género* que daban campo á la producción de tipos con la fluidez y gracia juguetona é incisiva de su espíritu y que fundía por lo común en bronce para darles más energía y carácter. De bronce era también un carrero de la cuadriga de Calamis que rehizo el nuevo maestro y una canéfora de Atenas de que ahora se hace mérito. Fundidor este artista como sus otros contemporáneos, probaba que así el bronce como el mármol, la escultura como el trabajo en metal, eran á propósito para su inteligencia que para todo tenía arte, y que, perspicaz como pocas, debía hacer parte al material de su fecunda inspiración adecuándole con el mármol, ora á dioses, ora á hombres, según fuera en ellos su impresión estética, su carácter moral y sus condiciones físicas.

Mas sobre toda obra eran piezas predilectas de su producción escultórica las lozanas y hermosas mujeres y los sensibles púberes y delicados efebos. La forma del cuerpo en las mujeres era un encanto, una perfección de desnudo en que lo distinguido y exquisito se unía á lo hermoso y lozano, fino, juvenil, airoso; de doncella graciosa, linda, no de arrogante matrona, como la Venus de Dédalo; la espalda, pecho y caderas debían ser estrechas, aunque redondeadas; el seno, abdomen, nalga y muslos prominentes y pequeños; las piernas y brazos delgados, pero carnosos y modelados con elegancia y distinción; las extremidades finas, pulidas, dibujadas con exquisito arte, y las caderas ovaladas con sentida línea, dejando con intencionada y opuesta ondulación elíptica de contorno marca-

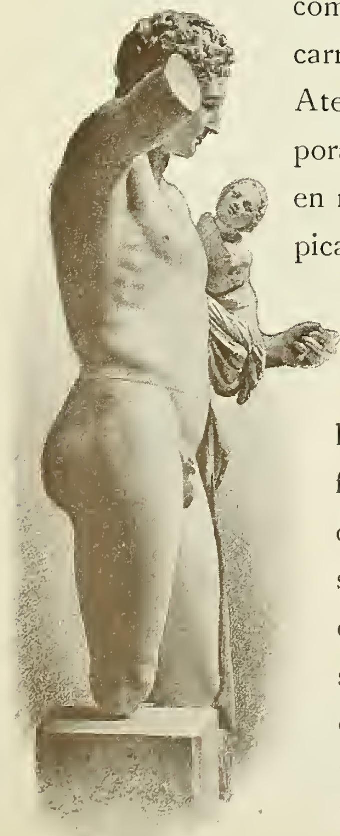


Fig. 464. – Hermes de Olimpia, atribuída á Praxiteles (de fotografía)

(1) La Artemis del Vaticano, figura 344, parece de inspiración suya.

dos hoyuelos atractivos en el arranque de los muslos y la dibujada pelvis. La suavidad de formas y la variedad y fluidez de trazos ondulantes y suaves que de esto nace, es de una riqueza selecta de dibujo y de pequeños detalles, que caracteriza el bellísimo desnudo femenil de Praxiteles, coronado siempre por un lindo rostro y busto primorosamente peinado ó encuadrado por suelta cabellera y caprichosa mata de pelo. Hase atribuído á Praxiteles la Venus de Milo (1); mas si pudo ser concepción suya esa ú otra imagen parecida, no debió ser su forma predilecta y más encariñada de figurar la mujer sin velos. La impresión común de sus mujeres ó Afroditas desnudas es la de criaturas peregrinas, bellas ó lindas, no magníficas ni hermosas y menos todavía sublimes. Buscaba con ellas no una simple admiración desapasionada y entusiasta, no un goce desinteresado, sino una impresión sujetiva de placer sensitivo y más común, de comunicativos estímulos: era un ribete rosado en torno del fresco verdor de aquellas flores del arte cogidas con mano cariñosa por el lozano tallo y en el propio verjel de la naturaleza viva.

Tienen los varones duplicidad de formas que les hacen afeminados en pecho, caderas y en algunas líneas redondeadas de las otras partes del cuerpo, en especial de las piernas. La figura que más exagera esa tendencia es el Apolo Saurectonos, que casi no parece varón; mas á pesar de su contrasentido, de su tendencia anfibológica y de lo anormal de la mezcla ó injerto de dos sexos en las proporciones, musculatura y apariencia, hizo la fantasía tan bella obra, fundió con tanto arte y gracia el desnudo de doncellas y varones púberes, que quedaron armonizados para siempre como caracteres de varios dioses sin que viera en ello nadie extravagancia ni aberración de sentido. Es de pensar que ese hábil enlace dió ocasión á que se crearan los encantadores Ganimedes (fig. 317) y hermafroditas que el siglo IV y el III produjeron. Lo que caracteriza á esos púberes y efebos de Praxiteles es la espaciosidad de los pectorales; la holgura varonil del tórax; las anchas espaldas y caderas; las nalgas salientes, muslos y piernas femeniles; redondeados brazos y rótulas; pies delicados y finos; manos aristocráticas, y una esbeltez, ya endeble, ya suavemente musculada, de las dos mitades del cuerpo, especialmente de la inferior, que es sobre todo de largos muslos en figuras cual el Apolo dicho de Florencia, el Narciso de Nápoles, el Hermes de Olimpia, el Fauno del Capitolio y los lindos Eros de Castello di Gnido, de Nápoles y del Vaticano. Un aire de presunción y un movimiento cadencioso, cierta artificiosa actitud que inclina la cabeza, ladea el cuerpo y le quiebra por la cintura haciendo sobresalir los costados, y el adelantamiento gallardo de uno de los pies que deja el otro echado atrás como en descanso, unido á la impresión sentimental del conjunto, dan á esas figuras de varón el sello ideal de pura fantasía encariñada de lo selecto que siempre les caracteriza.

Muchos son los puntos de semejanza que pueden señalarse entre el estilo de Scopas y el de Praxiteles, que hicieron confundir en la antigüedad las obras de ambos escultores: por esto discutían los latinos quién de ellos pudo hacer el grupo de las Niobes que llevado á Roma se admiraba en el templo de Apolo Sosianos, sin decidirse por ninguno de los dos. Los modernos, con más estudio comparativo, han podido averiguar que había en las figuras y escenas de Scopas más pasión activa, más movimiento y empuje que en las de Praxiteles, y en las de éste más quietismo, más gracia, más deseo, más sentimiento y hasta melancolía. Más intención grandiosa parecen tener también las figuras del artista pario, más naturalidad en todo y menos artificio, menos rebuscada impresión, más rotundidad de trazo y más virilidad en los tipos, siendo los varones por lo menos efebos y muchas de las mujeres matronas. Aficionándose principalmente Praxiteles por la pubertad y por la edad juvenil, produjo muchísimas figuras que no llegan á ser varones ó hembras adultos. La pasión de aquél es también distinta y externa é interna, es muy visible y enérgica, que se explaya en acciones; la del otro escultor de Atenas es callada é íntima como un delicado y sujetivo goce, un grato y soñoliento sosiego ó un *dolce farniente*, que trasciende á sus primordiales encantos. En uno y otro hay, empero, como cualidad común cierto sentimentalismo que á manera de

(1) Generalmente y con fundamento se atribuye á un discípulo de Fidias *(Alcamene)*. Véase pág. 422.

rasgo de época y escuela es el tinte externo atractivo que constituye la manera peculiar y típica ó el modo artístico de ser de su ideal.

En este involucraron los dos maestros sus aspiraciones comunes, elevándose los dos en pos de su imaginación por esferas fascinadoras que tenían por base la naturaleza, por guía las tradiciones de escuela, por vehículo amenas impresiones é ideas rosadas ó frescos verdores del alma, y por imágenes transfiguraciones de la forma real según las ideas ó sentimientos que les inspiraban y la atmósfera moral de que se hallaban rodeados. Eran así sus obras una fantasía, una innovación en el orden de lo real, conforme á la constante aspiración estética de la escuela de Atenas. Siempre quisieron dar con ellas distinción, belleza, hermosura, perfección corpórea, primores de desnudo, elegancia de líneas, discreto sentimiento y pasión poética, con apariencia elevada y noble, que tenía unas veces de idílica y otras de poesía erótica, constante aspiración delicada é íntima, en que lo lindo cautivador formaba parte de lo bello, lo seductor agraciado de lo atildado y selecto, y donde lo patético ó dulcemente expresivo servía de estímulo al arte para crear la escultura *psicológica sujetiva*, pasiva ó de actividad, sentimental ó apasionada, que recibía vida del espíritu, y la volvía al espíritu para hablar en acorde rítmico un elevado lenguaje con el de sensación ó sentimiento, que era lenguaje ideal, activo y lleno de vida de la modificada escultura.

Todas las obras conocidas de esos dos escultores atenienses representan cambios profundos en el modo de ser de la iconografía religiosa griega y en el carácter popular de los dioses; en el sesgo y extensión que tomaron la mitología y la creencia, y son reflejo de la moral, las costumbres, los sentimientos y gusto estético. Con el siglo v tenía la mitología griega del arte por tipos peculiares los de Fidias y Policleto; aquellos dioses soberanos del Olimpo, como Júpiter, Juno, Minerva, Neptuno y Esculapio, que eran grandes y severos, y cuya severidad de espíritu, forma y mito representaban serios ideales del hombre, así en la creencia como en filosofía, en moral como en costumbres, de que eran imagen y reflejo; producía el tipo de la Amazona, varonil y entero, ajeno á toda pasión sensual, y cuando bajaba hasta Venus hacía de ella la Venus Urania, no la Venus popular. Eros y los otros dioses ocupaban lugar segundo ó eran también severos ó admirables como atletas y musculados efebos. El encanto fundamental se buscaba en el de sublimado espíritu, y en el épico y simbólico con sello tradicional. Andando el tiempo, con el arte y las perfecciones de forma se modificó el sentido de la afición creyente y de la poesía del arte. Venus entró á formar parte principal del núcleo de divinidades; primero enteramente vestida y luego con el peplo desprendido y Eros á su lado, aspiró al encanto de los efebos y de los adolescentes y púberes. Apolo y Artemis, antes rígidos, se hicieron sociables y atractivos, y de adultos personajes pasaron á ser doncella púdica (fig. 344) y mozo gallardo por el cincel de Scopas, y luego con Praxiteles hermosas criaturas de constitución afeminada. El empuje estuvo entonces dado, todos los dioses jóvenes cuya principal cualidad pudo ser la belleza ó el encanto de forma, aspiraron á figurar en el Olimpo entre los dioses principales, y lo lograron fácilmente por medio del cincel atractivo y amable de los escultores de ardiente vena y de ingenio agudo y perspicaz, servidos del luminoso mármol y con fascinación sin igual.

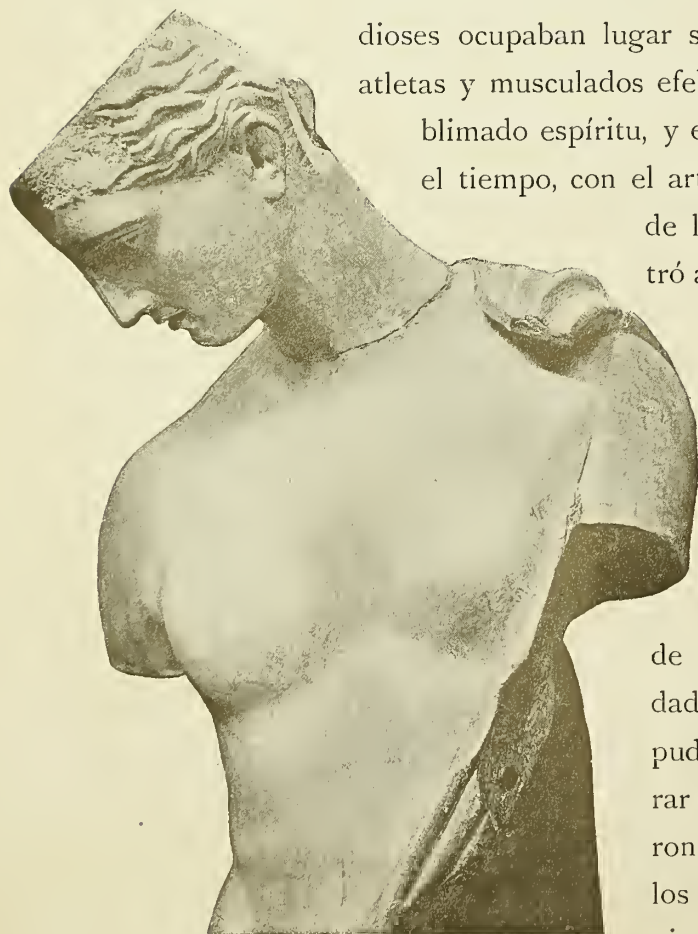


Fig. 465. – Psiquis, torso en mármol del Museo de Nápoles (copia de fotografía)

Scopas agrandó el círculo con sus hijos de Latona y su fábula sensible y apasionada de los Niobes; hizo entrar á Dionisos y su cohorte festiva en la severidad del Olimpo, y llevando del elemento fluido al líquido del mar azul ó el verde oleaje su inspiración apasionada, rodeó á los inmortales de otros movedizos seres llamados divinidades marinas, que hicieron al cielo, á la luz, al aire del empíreo un marco de olas espumosas en que retozaban diáfanas y movedizas figuras procreadas por la fantasía, como imágenes de Nereidas, Tritones, Hipocampos y otras. A ese cuadro allegó el suyo Praxiteles, dando aún más simpáticos y fascinadores tipos de aquellas mismas divinidades creadas por Scopas, que se gozaban en todas las edades frívolas y con todas las formas más seductoras, en encantar por sus gracias, en despertar ilusiones, provocar sensaciones vivas, deseos inquietos y ardientes, pasiones agitadoras del alma y amores materiales convertidos en fruiciones aniquiladoras del espíritu y enervadoras del cuerpo. Un reflejo sensualista cruzó aquellas constituciones sensibles de dioses de espíritu endeble y de sentido efímero, y un tinte poético epicúreo animó sus fisonomías y colorió sus figuras. Desde entonces los inmortales admitieron este sentido en el divino concierto, y la jovialidad y el bullicio, el goce y placer terrenos, la sensual hermosura tuvieron su privilegio exclusivo para amenizar la existencia de los dioses de instintos rígidos, costumbres morigeradas y elevación de espíritu. Palas y Hera, Poseidón y Esculapio, Ceres ó Higia, poco inclinados á transacciones con el sentido nuevo, fueron desposeídos de sus antiguos privilegios, y más ó menos olvidados pasaron á ser secundarios en el culto popular y el ingenio de los artistas.

Venus y Eros, poco púdicos, cuando no desenvueltos y sensuales; Apolo, afeminado é incitante (figuras 366 y 455); Mercurio, mensajero de amores; Baco, cesación de todo elevado espíritu, tipo de pura embriaguez moral, con ribetes lascivos y la tropa de hermosos faunos, sátiros, panes y bacantes, ceñidos de fresca hiedra y envueltos en despojos silvestres parecidos á ricas galas, dieron el modelo de los dioses y el prototipo de hombres que procreó el novel arte y que adoró luego el *demos*, después de encumbrarles la poesía y la fantasía de los doctos. A su imitación nacieron nuevos ídolos de la imaginación popular, como Eros y Psiquis, sólos ó en grupos (figuras 465 y 466) con enervantes deliquios, con apariencia y encanto idílico y voluptuosos instintos hermoseados por el arte, y otros tipos innovados de realismo psicológico endiosados por la escultura (fig. 467). Enriquecióse la nueva iconografía con abundantísimo número de personajes ignotos para los antiguos griegos, y el cuadro de la mitología creció de modo asombroso con fecundidad prolífica de los nuevos artistas (1). El arte tuvo entonces un cuadro vasto de personajes y una caterva de tipos en que fantaseó el ingenio.

Mas lo que ganó en extensión perdiólo en grande y noble fecundidad, en alteza de ideas y pureza de sentimientos y hasta en tersa y sublime belleza. Hecho esclavo de las costumbres, sirviendo de secuela no de guía al sentimiento y juicio públicos, enervó su organismo y descendió de la altura soberana y admirable á que antes se elevara. Como carácter moral y como forma externa fueron los dioses nuevos creados por Scopas y Praxiteles y el séquito de sus discípulos ó notables imitadores, dioses de decadencia que explican el estado de las ideas y sentimientos de la moral y creencias, aficiones, gusto, costumbres y estado estético que

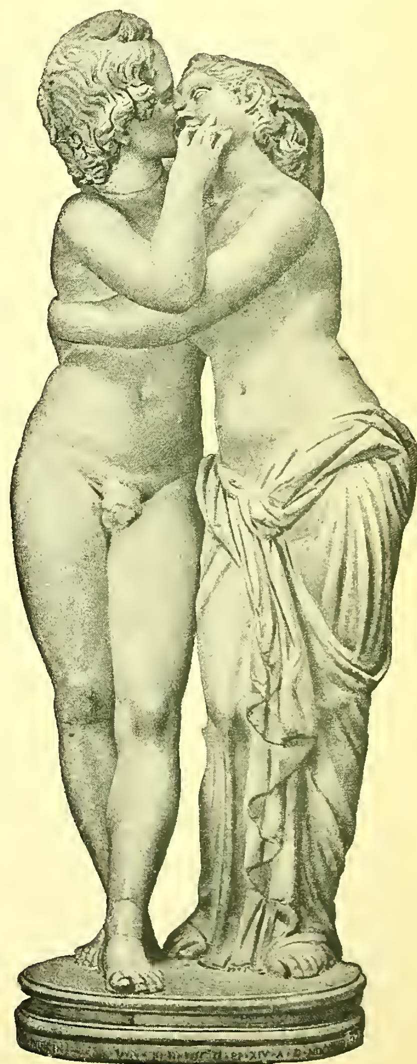


Fig. 466. – Eros y Psiquis, grupo en mármol imitado de Praxiteles (de fotografía)

(1) Las figuras 466 y 467 son de época romana. La última está reproducida de copias que posee la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, al igual que las figuras 401, 402 y 416 que se dieron anteriormente y de una medusa que se dará en páginas siguientes.

privaban entonces: dioses que en el orden intelectual no se elevan, ni vuelan á los conceptos altos, ni al ideal platonismo, ni á trascendentales ideas, á la penumbra de los inmortales, sino que por el contrario viven en baja atmósfera rodeados de ideas comunes y de vulgares aspiraciones; que como sentimiento moral no se ciernen, ni subliman, ni se arroban en ideal transporte por el néctar y la ambrosía; como carácter moral se allanan al común sensualismo de los mortales livianos y hasta rastrean y se sumen en la sensualidad más grosera; como reflejo de creencia, son los dioses del escepticismo, del epicureísmo puro del espíritu sofista que juega y se solaza con lo más serio y trascendental del espíritu; que hace un goce y un recreo de las imágenes más puras y de más alta filosofía que le transmitieron sus padres; que como valor estético son producto de un arte humano que sólo da valor á lo externo, á lo frágil y menos sólido del sentimiento de belleza; que hace de la poesía un juego y un estímulo sensitivo y buscapié de placer, un vehículo de fruiciones en que bañar el alma por sensaciones é instintos que le adormecen é hipnotizan; y como trasunto ó reflejo de aficiones, gustos y costumbres es el arte del hombre que se enerva, de pueblos que marchan á su decaimiento, de sociedades no viriles, ya volubles, que gozan en la frivolidad y truecan las ideas y sentimientos en materiales sensaciones, que tienen, en fin, por modelos y maestros, afeminados varones y apasionadas etairas. El arte griego de esta señalada época, del aún admirable siglo IV, da un fatal concepto de sus autores, y sobre sus encantos y artificios y sus primores plásticos, ofrece un descorazonador reflejo de la moral, la creencia, las costumbres, la cultura y gusto estético de la vida privada y pública de aquella admirable Grecia.

A ese arte pertenecían discípulos é imitadores de Praxiteles, como *Cefisodoto el joven*, de la Olimpiada CXIV, célebre por un grupo erótico (Symplegma) de subido color sensual que existió en Pérgamo, en que la verdad realista era extremada en todos sentidos, y por la cual parecía fibra viva la carne en que estaba impresa la presión de una mano. Suya era también una Afrodita y demás dioses, semidioses y héroes que esculpía en mármol y bronce. Por las indicaciones antiguas se le puede considerar hijo de Praxiteles y continuador exagerado de las aficiones de su padre. Con él trabajó *Timarco*, hijo también del mismo egregio ateniense, haciendo juntos obras notables. Este era fundidor por las Olimpiadas CXIV á CXX.



Fig. 467.—El apolino de Tarragona, figura báquica de adolescente (de fotografía)

Eufranor y *Silanion* distinguiéronse en esta época, el primero entre las Olimpiadas CIV y CX y el otro sobre la CXIV. Era ismio Eufranor, pintor notable, escultor en mármol y fundidor, autor de tratados didácticos de arte, en que trataba de proporciones y pintura ó color, y un modificador de las antiguas leyes de *simmetría* que produjeron las figuras canónicas cortas de Policleto y otros. Las de éste debían ser esbeltas, como se veían en su tiempo y sobre todo como se produjeron después. Era hábil en la representación y estudio de cuadrúpedos; pero producía admirables dioses y por igual objetos decorativos grabados que formaron contraste con sus figuras míticas colosales. Sus prácticas de pintar debieron formarle pulido y atildado, como eran los dibujantes de su tiempo, y aficionado á lo brillante como buen colorista. Participaba de las mismas aficiones Silanion de Atenas, *un autodidáctico*, según O. Muller, que trataba también de las leyes de *simmetría*, y era metalista y escultor. Su Iocasta moribundo, en cuyo rostro estaba pintada la palidez de la muerte, era una figura que tenía cualidades de fundidor, según unos por la mezcla de varios metales, y según otros, que creen esto pura anécdota popular, por la perfección natural y las condiciones del bronce. Debía ser una figura de expresión viva, patética y pintoresca, realista é imitativa como entonces se producían. Con éste se agrupan naturalmente *Esthenis*, *Apolodoro*, *Ion* y *Eufronides*, todos de la Olimpiada CXIV. El arte que estos artistas cultivaban está repre-

sentado por el grupo de Menelao y Patroclo de diferentes museos, cuyos trágico tema, actitud dramática y energía de impresión resaltan por el contraste que ofrece el endurecido y noble héroe recogiendo y amparando el exánime cuerpo del hermosísimo mancebo.

A la escuela del Peloponeso perteneció *Lisipo* de Sicione, fundidor admirable de trabajo en bronce, de entre la CIII y CIV Olimpiada, y que, según Ateneo, vivía aún en la Olimpiada CXVI. Fué el privilegiado escultor de Alejandro el Grande, cuyo retrato (fig. 468) hizo sinnúmero de veces, no queriendo el macedonio que reprodujera su rostro y tal vez su figura, según se dice, más que el insigne Lisipo. Alejandro y Filipo, sin embargo, fueron esculturados por Eufranor en una heroica cuadriga, y es posible que otros plásticos de la época satisficieran su vanidad, representándoles como grandes y como héroes. De igual privilegio gozaron Pirgoteles, grabador en piedras duras, y Apeles, insigne pintor del tiempo, cada cual en su particular arte; mas ninguno fundió en bronce, según se cuenta, el auténtico retrato del soberano macedonio tomándole de su hermoso rostro. La importancia de Lisipo era digna de ese privilegio, pues escultor por naturaleza, según él mismo aseguraba, no habiendo tenido modelo ni maestro, como indicaban los antiguos, sin duda con alguna hipérbole; no habiéndose formado según el método de nadie ni á nadie imitado; no habiendo quizás vivido en el concierto de taller de maestro alguno ni sufrido sus impresiones ó fascinación, como debe entenderse hoy, fué un poderoso talento, un escultor por don nativo que puede parangonarse con los mejores de su tiempo y hasta con los de días anteriores. Su espíritu original, de genio artístico audaz, compañero del arrollador de Alejandro, se ve en aquella su inclinación á ser original, separándose de los temas, gusto y aficiones de los artistas de su tiempo, y en lo opuesto que aparece á los Praxiteles y Scopas, Leochares, Cefisodoto y Silanion. Era escultor de tendencias argivas continuadoras de las de Policleto, pero que había dejado la apariencia dórica, trocándola por vigor y gracia. Sus figuras parecen inspiradas de su heroico modelo, hermoso, grande y distinguido, soberano de Grecia y avasallador del Viejo Mundo. Así eran, según su individual y típico carácter, los modelos, los dioses de Lisipo y el sinnúmero de figuras de Alejandro, todos tipos y obras notables formaban un vasto museo de admirables é imponentes figuras. Plinio indica el número de estas preciosidades, haciéndolas ascender, aunque tal vez con exageración, al fabuloso número de *mil quinientas* estatuas. ¡Pasmo de fecundidad!

De ellas quedan recuerdos que aseveran aquel prestigio y le dan nota de maestro. Ésta se halla visible en una reproducción de su Apoximeno conservada en el Vaticano (fig. 342), que representa á un joven atleta limpiándose con el *estrigilo* ó *raedera* del polvo y aceite con que se frotaban el cuerpo antes de luchar ó entrar en ejercicio. Es una estatua bellísima, copia modesta, aunque hermosa, de aquel original de Lisipo que Roma arrebató á Grecia y fijó ante las termas de Agripa para admiración del pueblo; que Tiberio secuestró temporalmente en su palacio para tener de su vista exclusivo privilegio, y que el pueblo romano recabó como joya pública y patriótico emblema bellísimo de su orgullo al egoísta César. ¡Tan admirada era entonces aquella preciosa obra, fruto de arte, ciencia, proporción ó *simmetría*, delicados y finos ritmos y gusto selecto y ático! Hízola Lisipo por obra de su observación artística y su exquisito buen gusto como tipo de belleza, cual hicieron Policleto y otros, y mal avenido con las proporciones cortas del tipo canónico

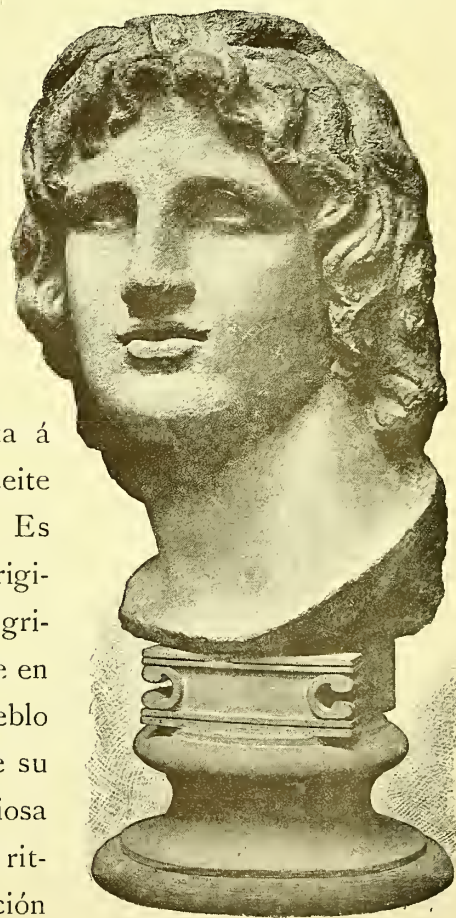


Fig. 468. – Busto de Alejandro Magno, atribuído á Lisipo, reproducido de otro del Museo Británico (de fotografía)

de aquel argivo del siglo v que el siglo IV aún aplicaba. Los tres rasgos característicos de la obra de Lisipo fueron la esbeltez de cuerpo, la plenitud de lozanas formas y la pequeñez de cráneo que influía en la de toda la cabeza. Ajustábase esto á una tendencia de época que Scopas y Policleto generalizaron, haciendo la parte inferior de las figuras (muslos y piernas) mucho más espigada ó esbelta que la parte superior, compuesta de la cabeza y tórax; y se avenía con ello á las leyes de *simmetría* de Eufranor y Silanion, que optaron por la esbeltez en oposición al canon de Policleto, fijando con el vigor de su ingenio la fama de su prestigio y sus muchísimas obras las proporciones en boga. Hizo con ello su adelanto en la medida dándole más delicados ritmos, más distinción y sobre todo más belleza. El atleta de Lisipo, á juzgar por el gallardo efebo del Vaticano, era una aristocrática figura de perfecciones admirables y noble rostro, en la que pudiera sentir vanagloria de hallarse imitado hasta el soberano Alejandro.

Durante casi todo el siglo IV trabajó el escultor Lisipo, produciendo especialmente divinidades y retratos. Su teoría en unas y otras obras era la de tomar la naturaleza por maestro y guía de la forma y sujetar sus concepciones, á que ésta daba modelos, á un ideal de su ingenio, fantasía ó inteligencia. Creía Lisipo que el ideal artístico debía ser el de representar á los hombres, no cual eran, sino cual debían ser; esto es, no cual aparecen en lo real por la simple forma externa, sino cual las comprende el entendimiento y las concibe la imaginación: concepto idealista expuesto á errores, aunque grande en su intención, y que llevó á la decadencia y amaneramiento á todos los discípulos de los maestros de nota que le tuvieron, cuando no emularon á éstos con personalidad potente. En tal concepción ideal del hombre, este maestro se amoldó á hacer en él el tronco ó tórax corto y espacioso, musculado, como expresión de fuerza; su enlace con la cabeza por el cuello, también corto, como forma y proporción atlética, y á dar á las piernas y muslos, largos y airosos como expresión de soltura, facilidad de movimientos y agilidad. Es una combinación de proporciones y conceptos que producen admirable efecto y expresan maduradas ideas hijas de un fino sentimiento estético.

Como el Apoximeno, debía ser en relación de proporciones el famoso Hércules, en reposo de sus fatigosos trabajos; figura que ha querido verse reproducida por otra del escultor Glycon, ya de época romana, por el Hércules del Palacio Pitti; por el precioso busto del Museo Británico, que tiene más sentimiento y más belleza que los de las estatuas mentadas, y por cuños y piedras grabadas de diversas colecciones. La estatua de este Hércules debía ser un gigante de prominente y endurecida musculatura, que parece descarnada por vigoroso desarrollo. Debe estarle inspirada la estatua de Glycon del Museo de Nápoles (1), en que el corpulento héroe aparece con exageración miológica y en partes como despellejado. Más moderado, sin duda su desnudo debió aparecer como un modelo en su clase y como un prototipo del atlético y forzudo semidiós que los escultores posteriores imitaron. Fué también el canon de las nuevas escuelas en su representación iconográfica, el modelo de las esculturas de efecto y una de las nuevas figuras que estimularon á la sazón y después á producir colosos. Otros Hércules hizo Lisipo que como todos tuvieron fama de notables. Uno era el Hércules sentado, dominado por el Amor, que le desposeyó de sus armas; otro el Hércules, también sentado, llorando sus desgracias, estatua colosal apoyada en la maza y ornada con la piel del león nemeo, que reproducen monedas; otro el Hércules Epitrapezias, sentado y bebiendo, estatuita que tal vez fué decorativa ó parte de un mueble, con la cántara y la maza. De una de estas figuras de Lisipo se cree inspiración ó copia el admirable tronco mutilado del heroico luchador que posee el Belvedere como obra de Apolonio, hijo de Nestor (fig. 368), y otras estatuas de distintos museos (fig. 316), alguna con el mismo intento mítico que las antes mencionadas (fig. 304). Mucha era la afición de Lisipo á esta figura legendaria, lo cual le llevó también á reproducirla, no sólo en estatua, sino en animados relieves que representaban con nuevo sello los trabajos de Hércules.

---

(1) Véase más adelante: Arte de Italia, época romana: Glycon.

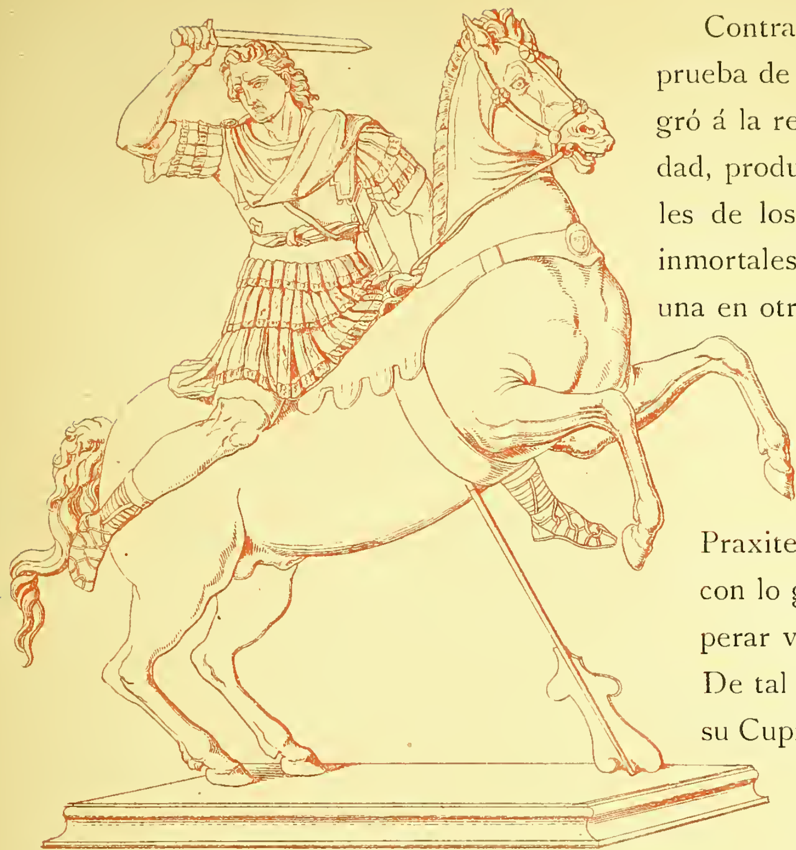


Fig. 469. – Alejandro combatiendo, estatua en bronce del Museo de Nápoles, hallada en Herculano

Contra la tendencia común de su tiempo y dando prueba de originalidad y de tradicional grecismo, consagró á la representación de dioses una parte de su actividad, produciendo con igual interés figuras severas y viriles de los elegidos del Olimpo, como el padre de los inmortales, Zeo, que figuró por lo menos cuatro veces, y una en otro coloso de Tarento, alto de sesenta pies; cual el nervudo y vehemente Poseidón, que enderezó admirable en Corinto; haciendo sinnúmero de dioses del ciclo nuevo, que debían ser con todo más viriles que los de Praxiteles y Scopas. Su tendencia á enlazar lo real con lo grande, lo severo con lo majestuoso debía imperar visiblemente en la concepción de estos dioses. De tal grupo eran su Sátiro y su Dionisos de Atenas, su Cupido de Tespia y su Apolo y Hermes contendiendo por el instrumento músico, la lira, símbolo de armonía: el nuevo grupo debía ser colosal, pues figuraba en el Helicón. Coloso suyo era quizás el Helios de Rodas montado en su carro, que debió preceder é inspirar el popular y enorme del fundidor Chares de Lindos. Como de extraña representación suya, recordada en ininteligibles epigramas, hácese mención de su figura alegórica, el *Cairos* (la favorable casualidad ó el azar, ó, como traducen los doctos, el *Oportuno momento*): alegoría enfática y sin vida, presuntuosa y fría, de un gusto conceptuoso que tiene toda la intención de un razonamiento filosófico. Se ve que en torno de las obras de Lisipo lucía la estela del raciocinio, que con más recto sentido señalaba la huella del maestro de Alejandro, el severo Stagirita.



Fig. 470. – Alejandro como Zeo-Amón. Moneda de Lisimaco

Entre el grupo de sus recordados retratos sobresalieron antiguamente muchísimos del conquistador macedonio que el maestro de Sicione hizo, ya como simples bustos, ya como figuras enteras, tomando la realidad por tema y produciendo figuras reales y verdaderos retratos, ó creando con un concepto ideal una figura legendaria ó un héroe divinizado del cuerpo de un simple mortal. Prestábase á ello la figura del joven y hermoso soberano que tenía de magnífica y de endiosada, con un bien formado cuerpo y un rostro noble y sentimental recuerdo del de Júpiter, rodeado por undosa cabellera, sacudida y encrespada como melena leonina. Sus ojos vivos y rasgados y sus facciones perfectas unían en aquel rostro regio el encanto á la grandeza; y la costumbre, quizás estudiada, de ladear la cabeza hacia el hombro izquierdo, da á los retratos de Alejandro una distinción y gracia singulares. Tal vez contribuyó Lisipo á ese fino artificio de artístico buen gusto, pues aspiró siempre á dar á su privilegiado modelo carácter ó sello heroico en las reproducciones que de él hizo. Representóle, según Plinio, de diferentes edades, niño, adolescente, púber; gallardo mancebo, héroe adulto y varonil, y es de imaginar que como soberano griego debieron prodigarse sus estatuas en todos los lugares de su conquista y en todas las ciudades de Grecia. Hízole también como representación humana, como héroe y como semidiós, idealizando su figura hasta confundirla con la de Júpiter. Otras veces le representó en grupo





Figs. 471 y 472. – Cabeza de Alejandro representado como Hércules

con sus capitanes, como en el que conmemoró la batalla de Granico, compuesto de veinticinco jinetes, entre los que estaba Alejandro, y nueve soldados á pie que debían flanquear el cuadro imponente y magnífico, considerado como el más grandioso que produjo la antigüedad y el más bello ornamento de la capital macedonia.

Recuerdo de esos retratos de Lisipo son muchos bustos y estatuas de museos, entre los que sobresalen una preciosa cabeza del Capitolio, la de Florencia, la bellísima de Londres (fig. 468) y otras varias de diversas colecciones; y como estatuas completas y distintas la heroica de Gabia (Visconti), desnuda, con el casco y la corta espada, á la manera de los ideales tipos de Aquiles, Patroclo, Héctor y otros; la del Museo de Munich con el pie sobre el morrión y la coraza al lado, también con carácter heroico, y la estatuita ecuestre de Herculano (fig. 469), pequeño y lindísimo bronce del Museo de Nápoles, que tiene todos los caracteres de las que recuerdan los antiguos: unas y otras poseen rasgos de aquel sello peculiar de las estatuas con que Lisipo idealizaba á su señor. El busto de Alejandro moribundo, de Florencia, de que se hablará más adelante, enigma arqueológico singular y que parece pertenecer al período inmediato, participa del mismo sentido y de sentimiento igual al del retrato de fantasía. No así el busto de Alejandro del Louvre, cuya naturalidad típica peca de vulgar y común y no puede señalarse como otra obra de Lisipo. A éstas deben añadirse testas varias que por su carácter peculiar son buenos recuerdos plásticos de la escultura peloponense de mediados del siglo IV. Las monedas y piedras grabadas de varias colecciones reproducen estatuas de Alejandro con la lanza en cuños macedonios y bustos del mismo soberano con abundantísima cabellera (figs. 470 á 472), casco, con cuernos de toro ó becerro, símbolo de fuerza, y despojos de elefante ó león á guisa de Hércules, están en carácter y representan aficiones de época y envanecimiento de conquistador, embriagado por sus victorias y recuerdos gráficos de retratos de éste por su escultor predilecto. Entre sus otros retratos guiados por un sentimiento y concepto ideales pueden citarse los de Esopo, de los siete juiciosos doctos y sabios griegos, que al par de otras figuras históricas, reprodujo con atinados y expresivos rasgos de su carácter y fisonomía histórica.

Figuras de distinto orden hizo también Lisipo con representaciones de animales, caballos, perros, leones solos, ó en grupos y escenas de caza, que eran admirados por su verdad, carácter y vida, recordándose entre ellos varios potros y uno sobre todo que parecía vivo. Hizo también figuras humanas tomadas del natural con igual sentimiento de verdad, como el tocador de flauta citado por todos los autores. Era en estas y aquellas figuras el continuador de la escuela dórica; el continuador de la escultura de Argos y Sicione, y con más detalle, movimiento, vitalidad y gracia, unida á finezas de estilo, el preciado maestro del Peloponeso.


Fig. 473. – Marte Ludovisi, de la escuela de Lisipo (copia de una fotografía)

A su imitación aparecieron nuevas representaciones de dioses, de héroes y de personajes históricos, como retratos más ó menos ideales y figuras animales, trasunto de la realidad. También se crearon otras representaciones simbólicas y alegorías, como la de villas y ciudades ó de elementos, fuerzas y naturales poderes. El bellísimo Mercurio sentado de Munich, el arrogante Marte Ludovisi (fig. 473), el Fauno Barberini, todos preciosos, pertenecen al grupo de dioses que pueden recordarse como obras de su influencia, y alguna hasta como reproducción de obra suya; el Sófocles idealizado (fig. 474), admirablemente envuelto en su manto y de pie; el orador Esquines, no menos admirable, y

cúmulo de otras estatuas, como la conocida de Alcibiades (fig. 360), las de Demóstenes, Menandro (figs. 315 y 307), Foción y Posidipos pertenecen al grupo de retratos nacidos al influjo de esta época. La preciosísima estatua alegórica de Antioquía con el río Orontes humanizado á sus pies, de que parece haber copia en otro del Vaticano, es de las más gallardas y clásicas producciones de ese género racional, en que ahora, con arte admirable, como en los mejores tiempos, se ocultó lo frío y convencional de temas de reflexión con hermosa grandiosidad. El gusto de su escuela y el cincel de sus discípulos modeló tantas hermosas figuras que pertenecen á esta época y que recuerdan el gusto varonil de Lisipo, reproductor de hombres y fundidor ejemplar y privilegiado del bronce (1).

Entre los discípulos de Lisipo y los muchos imitadores que tuvo merecen recuerdo sus hijos, de los cuales sobresalieron *Euticrates*, que tenía un grupo épico de combatientes con caballos en Tespia y figuras de dioses, como Hércules, retratos importantísimos, como otra estatua de Alejandro y escenas de caza y de carrera, con perros aquéllas y cuadrigas éstas, que por lo vivas y bellas merecían elogio, y por la enérgica, varonil y rica fantasía revelan el influjo de las teorías y obras de su padre; *Boedas*, tal vez el menor de los hermanos, que esculpió un muchacho suplicante, de que se ha dicho, aunque con negativas, copia auténtica el *púber* de igual tema del Museo de Berlín, algo parecido al Apoximeno del Vaticano, y un tercer hijo, *Daipus*, que se ha considerado como el segundo, se recuerda con la memoria de algunas estatuas de atletas. Las mismas tendencias del desnudo y el mismo gusto de asuntos y retratos de Lisipo se observa en las figuras atribuídas á estos tres escultores hermanos. Todos debieron figurar sobre la Olimpiada CXX.

Imitador de Lisipo era también su hermano *Lisistrato*, ingenio que parece inclinado al estudio de la realidad, pues hacía vaciados en yeso ú otra materia, de los que al parecer reproducía figuras. El Museo Británico posee una cabeza en bronce hallada en el templo de Cirene que por el punteado que tiene parece hecha sacándola de puntos de otra reproducción del natural. Su impresión es la de obra tomada directamente de modelo, lo que se cree probado por la forma imitativa del pelo, por la falta de ojos que suponen la ausencia de partes imitativas con realismo, y por el sistema de punteado que inclina á aseverar la reproducción realista, si bien pudiera ser también medio de simple reproducción de otra obra original ó copia del mismo escultor Lisistrato. Su época de esplendor se fija por los cronologistas sobre la Olimpiada CXIV. Atribúyese á este *plasticista* la aplicación primera en Grecia del vaciado de bulto entero y la aplicación de ese procedimiento á la fidelidad imitativa y el retrato mecánico.

Otros escultores, como *Eutichides* de Sicione, fundidor y pintor de la Olimpiada CXX, parecen ser discípulos ó por lo menos imitadores del mismo gran maestro peloponense de quien era el original de la estatua alegórica de Antioquía, obra maestra en mármol ó bronce (que se ignora), cuya actitud y plegado admirables le dan carácter de personaje mítico: está sentada en una peña, en la que se apoya; tiene ramas espigadas en la mano, la corona torreada en la cabeza y el río Orontes á sus pies, como signos de ciudad amurallada, fértil y de creación novel en antiguo yermo. *Chares de Lindos* (Olimpiada CXXV), fundidor de colosos, es de esta escuela y trabajaba en Rodas con gran prestigio, sobre todo en la inmediata época. Suya fué la gigantesca estatua que había á la entrada del puerto de Rodas, representación de Helios ó el Sol, cuya altura era de ciento cinco pies: sus pulgares eran más altos que cualquier hombre. Fundióse en doce años (entre las Olimpiadas CXXII y CXXV) y desapareció por un terremoto

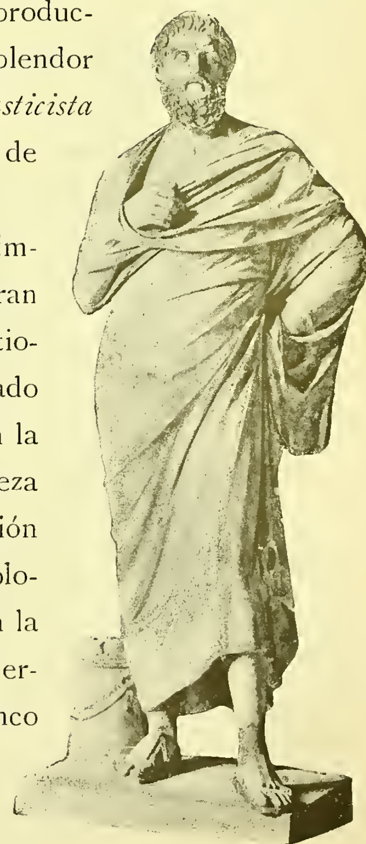


Fig. 474. – Sófocles, estatua en mármol (de fotografía)

(1) El Mercurio, dicho Antino del Belvedere (fig. 305), se cree hoy obra copiada de otra de esta época y quizás de Lisipo.

acaecido en la Olimpiada CXXXVIII ó CXXXIX. Era el mayor de los cien colosos del Sol que poseyó la ciudad y el asombro mayor de cuantos moraban ó visitaban la isla. Fundióse por partes y estuvo rellenado de tierra y piedras en su parte inferior para darle solidez y consistencia: por partes aparecía también como vasto receptáculo de rústica materia, y como obra de estatuaria debía ser más imponente por su masa y por la habilidad técnica de fundición, que como pieza monumental de concepción artística. Su impresión debía ser de gran efecto y de aplastadora mole. Costó mil trescientos talentos, cantidad fabulosa que prueba el fastuoso delirio de sus constructores, injerto de habilidad, osadía y mal gusto.

Otros escultores discípulos de la misma escuela ó imitadores de estilo y parecidas cualidades pueden mentarse. Los nombres de *Cleón*, discípulo de Antifanes, que trabajaba en bronce entre las Olimpiadas XCVIII y CVII, y *Damócrito*, discípulo de Pison, de la Olimpiada CII, ambos de Sicione, como el de *Olimpiodoros*, de la Olimpiada CIII, todos fundidores, representa el de los muchos coetáneos de Lisipo que empleaban el metal para la vigorosa estatuaria.

El arte no se limitó entonces á las centros mencionados de Atenas, Argos, Sicione y el Peloponeso, sino que con los maestros salidos de ellas se extendió á poblados más ó menos importantes de Grecia, como Tebas, Mesenias, Olintia, Apolonia y Arcadia, donde ya hubo comienzo (como en Figalia) y quedaban tradiciones dóricas y jónicas del período arcaico. *Calistónico*, fundidor tebano de la Olimpiada CIV, marca con Aristogeitón e Hipatrodoros, también fundidores de Tebas, una extensión y tendencia regional en el corazón de Grecia con la importancia nueva de aquella ciudad; Aristodemo el peloponense, Damofon de Mesenia, fué otro fundidor regional; el arcadio *Samola*, de la Olimpiada CII, también fundidor; *Herodoto* de Olintia, que vivía en la Olimpiada CVII, y Pausanias de Apolonia, fundidor de la CII, prueban cuál era la tendencia expansiva de la escultura por las regiones griegas. En las islas, con Chares de Lindos, renace la escuela rodia, que en el tercer cuarto del siglo IV y en los siguientes dió importancia á la plástica fuera de la metrópoli. Preparóse en Asia con las obras de Caria y Licia nuevo campo en que desarrollar el arte griego, que aparecerá brillante en Pérgamo al amparo regio, y de allí tomara vuelo á través del Asia interior en viaje hasta la India; pero esta expansión realizada á la sombra de las conquistas se determinará con el establecimiento de monarquías salidas de ciudades y la formación de nuevos reinos. Hasta el tradicional y viejo Egipto sentirá el influjo de la movediza y exuberante vida griega. Y la plástica tomará color con el prestigio de la pintura y la formación de pintores escultores, que como Apolodoro ya dicho, *Echion* y *Terimaco*, que eran también fundidores de la Olimpiada CVII, y muchos otros, que llevarán á la pintura la movilidad de figuras y líneas; lo pintoresco de escenas y asuntos, unido á la afectación y al apasionamiento que en letras, oratoria, poesía y drama, costumbres, trajes y maneras aparecerá por todas partes, con escasas excepciones, hasta en las obras y acciones de los más grandes artistas y sujetos más notables y perspicuos.

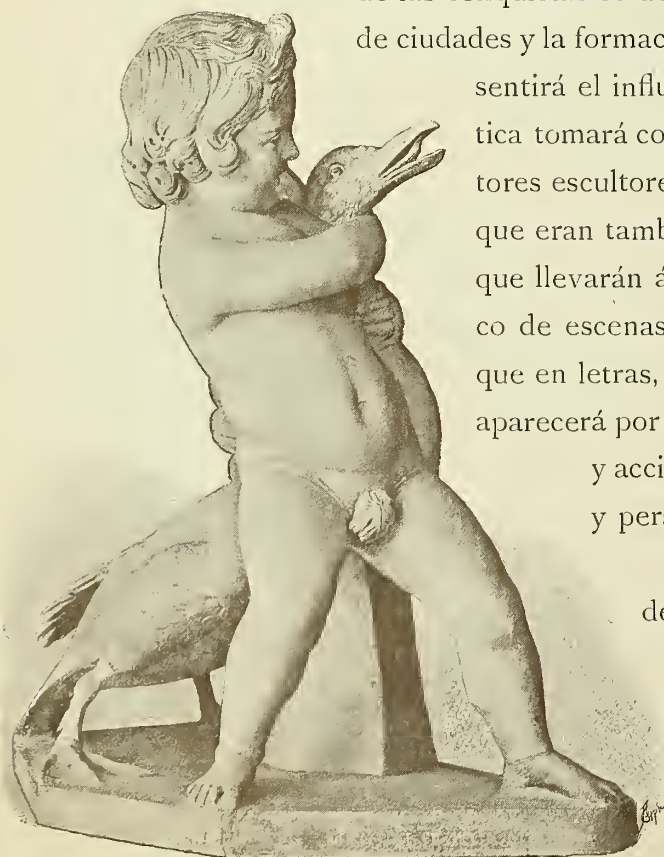


Fig. 475. – El niño de la oca, estatua decorativa de Boetos (de fotografía)

Entre los más importantes autores que marcan tendencias regionales deben citarse por orden cronológico *Aristogeitón* é *Hipatrodoros* de Tebas, que se dedicaban á la fundición de estatuas sobre la Olimpiada CII. Del último era una Minerva Promachos que parece reproducida en piedra grabada (ónice), y de los dos un preciado grupo en bronce que conmemoraba en Delfos una Victoria de los argivios y que

figuraba á los siete héroes contra Tebas, quizás como simple representación icónica. *Damofon* el mesenio, de la Olimpiada CIII y siguientes, era á la vez que fundidor artífice hábil en la técnica criselefantina (al parecer ya olvidada), que puso de nuevo en práctica con motivo de la restauración del Júpiter olímpico de Fidias y que debió enseñar de nuevo á sus conciudadanos y coetáneos. Era Damofon escultor de dioses, que produjo en buen número, y distinguido en esta especialidad, contra la práctica entonces dominante y sobre todo contra las aficiones peloponenses. El trabajo en mármol, la producción de acrolitos y la estatuaria colosal fueron sus especialidades, quizás por impresiones de las obras maestras de Fidias y Policleto y por una predisposición natural á la plástica severa y grandiosa. Recuérdase, en fin, con privilegio á *Aristodemo*, de la Olimpiada CXVI, ya de época tardía y de enlace con la inmediata, que parece haber sido un realista impertérrito, en formas y asuntos, que produjo ó roprodujo sólo hombres con naturalismo acentuado y hasta con vulgar fealdad, á juzgar por una figura del fabulista Esopo de la Villa Albani que ahora se le atribuye, pero cuyo realismo era tan viviente y expresivo (y por partes tan perfecto), que le disculpa de sus tendencias acentuadas hacia el materialismo del arte que repugna á la escultura.

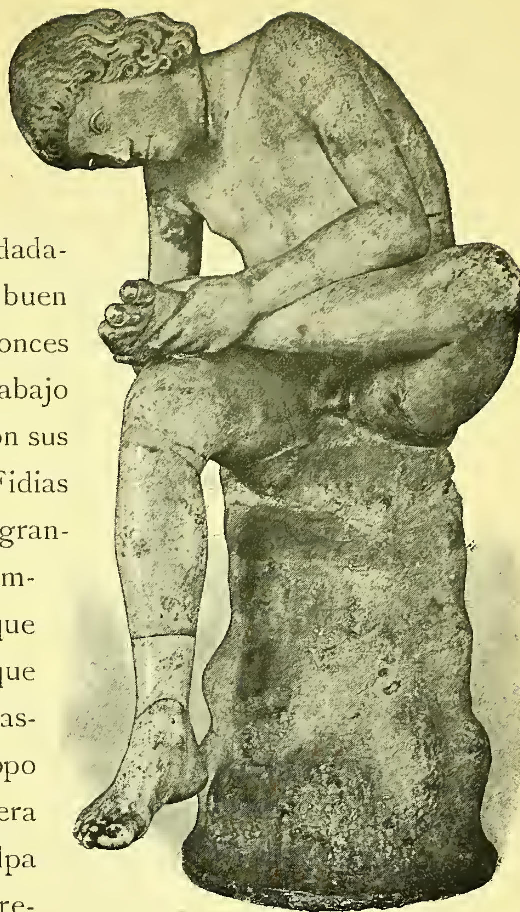


Fig. 476. – Muchacho sacándose una espina. Museo Capitolino (de fotografía)

Más atractivo plástico parece haber tenido *Boetos*, cuyo Niño de la oca se ha hecho ya popular á copia de tan reproducido (fig. 475), y que aun cuando parece señalarse por su cualidad de artista en metales, repujador y grabador como el ya citado Mentor, habilísimo *Cœlator argento*, como le apellidaron los latinos. Era Boetos calcedón (otros le dijeron carchedonio), y su época, aún no bien fijada, fluctúa entre las Olimpiadas CX y CXX con verdadera incertidumbre. Mas su magnífica hidria y sus muchachos jugando (de que se señalan tres) son un tipo escultural harto nuevo y muy moderno, modelo de todos los tiempos, que pertenecen á la escultura decorativa. El niño de la oca es preciosidad de esta clase, lindo juguete idílico que se verá reproducido mientras haya quintas y jardines, salones y alacenas que decorar ó embellecer. Tal vez como el Hércules infantil del Museo de Nápoles que estrangula culebras, sea este niño otro Hércules aprisionador por juego contra su pecho del inofensivo pato que grazna al sentirse oprimido. Equiparársele puede la figura del niño de la espina (figura 476), diversas veces reproducido en copias de museos, y que á juzgar por el mármol del Capitolio es otra linda estatuita decorativa de las más selectas y típicas. Su tema refleja el gusto griego del tiempo aquí indicado, aficionado á lo ingenuo, á lo natural sencillo, á lo pintoresco y característico, pero con sabor



Fig. 477. – Baco y sátiros, parte del friso del monumento de Lisicrates en Atenas en 334 antes de J. C.

campestre, casero é idílico que revelaba á la vez agudez y chispa. Era el tiempo del epigrama en su forma incisiva y de la égloga con intencionada frase, de la poesía corta y airosa en que chispea un pensamiento, cual en la escultura pintoresca, como en una piedra finísima.

La gran extensión dada á las escuelas y el crecido número de autores y obras que en el siglo IV se produjeron, han permitido el hallazgo de algunas reconocidas como legítimas de tal época y de mérito señalado en Grecia y Asia, y cuyo autor ó autores son hoy desconocidos. Atenas guarda entre las auténticas y más bellas el interesantísimo friso del monumento Corágico de Lisicrates, que es un primor decorativo (fig. 477). Rodea la parte alta de la pequeña rotonda erigida en 334 antes de J. C. en memoria de un concurso coral, y representa á Baco con su cohorte osada castigando á piratas tirrenos. Baco en el centro, desnudo y sentado, joven encantador como una figura de Praxiteles ó Scopas, quizás más natural, acaricia á un león que apoya una de sus garras en la sencilla taza que tiene en la mano izquierda el hermoso semidiós. A su lado tiene sátiros jóvenes sentados, danzando ó haciendo libaciones. Su tropa viril acomete y vence con tirsos, antorchas y ramas desgajadas del terreno en que se bate á los osados invasores, que yacen por todas partes en el suelo y en el mar aprisionados y maltrechos ó muertos; algunos piratas tienen cabeza de delfín ó se convierten en este pescado con mezcla graciosa y bien combinada de híbrido ser marino y humano. Los grupos y figuras, dispuestos á distancia calculada unos de otros, llenan de manera decorativa el espacio, y el bellísimo grupo de Dionisos en el centro forma el punto principal de interés y enlace que divide la composición de manera monumental y arquitectónica. Es una de las obras de últimos del siglo IV que posee más color de época y que aparece como selecta entre las notables de los maestros áticos, revelando á la vez vivo y fino ingenio juguetón y fantaseadora y sencilla chispa y arte.

Importante es también la figura de Baco del monumento de Trasylos de Atenas que posee el Museo Británico, el cual aunque incompleto tiene distinguida grandeza y admirable forma, siendo uno de los mejores ejemplares del Dionisos en reposo que nos quedó de las escuelas de Praxiteles y Scopas. Debe ser de sobre el año 320, año que señala el monumento de que formó escultural parte. Recordarse deben también aquí dos figuras de león á que se dan fechas importantes, el león del Museo Británico en mármol, que se supone conmemorativo de la victoria obtenida en 394 por Conon en Gnido, que es de lo mejor y más majestuoso que el arte antiguo produjo en esta clase de félidos, y el león colosal de Cheronea, que recuerda un suceso memorable de la decadente gloria griega. Y obras varias se mencionan también de época menos cierta, pues pueden ser de este período como del inmediato, y que son notables restos de la plástica ateniense: un busto de mujer procedente de Nápoles, hoy en Munich; una Niobe (según de antiguo se la llama), figura colosal, majestuosa, admirablemente apasionada, que tiene la colección del templo de Teseo en Atenas; el viejo Sileno con el niño Baco en brazos, de diferentes Museos, que debió ser de las más preciadas obras del período por lo muy reproducido; el torso de varón llamado Inopus del Louvre y el otro torso de la isla de Ceos, cuerpo de mujer lleno de gracia y sentimiento: éstos entre los restos de estatuas, pues en relieves puede mentarse, al par de otros muchos (1), el de Medea y las hijas de Pelias, del Museo Latrán, de un arte menos ático, y entre las imponentes, las colosales semi-estatuas del teatro de Dionisos en Atenas, que forman un monumental friso donde campea un Sileno arrodillado de forma hercúlea y colosal, que parece cargar, á guisa de Atlante, con los paramentos de la fábrica, entre porción de figuras haciendo ofrendas ante un ara, y de dioses y semi-dioses peculiares del Ática, y adecuadas al teatro por su patriótico y semi-religioso carácter. Allí había las estatuas de la trilogía dramática, Esquilo, Sófocles y Eurípides que daban, como el friso dicho ahora, carácter y

(1) Menciónanse también varios relieves votivos de la Acrópolis de Atenas, con representación de dioses, como obras importantes esculturales de los años 375.

significado al popular edificio. Supónese que aquélla decoración monumental debía ser de sobre el año 330, aunque era posterior el teatro donde ocupó el *postcenio.*

En Asia las mencionadas sepulturas licias conservan restos esculturales de puro estilo griego que entran de lleno en este período. El de las Nereidas en Xantos (fig. 125) llevado por Carlos Felows á Londres y que hoy se conserva en el Museo Británico, es una bellísima urna en mármol, de forma indígena y estilo seudo jónico á lo que parece, que todo el mundo conoce por el Sepulcro de Harpagus ó de las divinidades marinas. Tiene tres frisos en relieve, que son: uno de base con hombres á pie y á caballo en lucha; otro alto, también con lucha y asedio de una ciudad, á la manera y con recuerdo de las escenas de sitio asirias; una batalla ó combate entre infantería y caballería en lo que se ha llamado la celda, y un banquete, una partida de caza, otra escena de tributos y una de recreo de un príncipe, gobernador ó sátrapa á quien sirven de entretenimiento simios y de goce músicos, escena extendida en cenefa por el reducido friso que forma con el anterior la interna decoración de la espléndida urna funeraria. Figuras ó estatuas de quince Nereidas que volaban ó se erguían airosas con oreados pliegues en los intercolumnios jónicos, completaban la parte decorativa escultural del sepulcro licio, consagrado á un príncipe ó gobernador medo-persa de la casa de Harpagus. Parte de las figuras y relieves parecen de influencia ática; otra parte revela influjos locales; el conjunto de la imaginaria invención ateniense y muchos detalles, ejecución menos experta de artífices orientales, formados quizás con influjo y enseñanzas griegas. El fondo de los conceptos, el carácter y modo de ser de las escenas de lucha, la caracterización de las regias y palaciegas son esencialmente asiáticos, y la forma de muchas figuras, la disposición de ciertos grupos de imitación helénica, la soltura y vena fácil y movida de grupos y cuadros que retraen los de Figalia y el Erecteón y hasta detalles del templo de Teseo, son de impresión esencialmente griega que fluctúa entre la época de Fidias y las de Policleto y Scopas. La que se ha atribuído al sepulcro de Xantos es de sobre 370 antes de la era común.

De Gnido, en Caria, procede otra pieza importante del Museo Británico, la Demeter sentada, hallada por Newton en 1858. Pertenece indudablemente á este período por su impresión general, sus paños grandiosos y de múltiples pliegues y la distribución de masas. La gravedad majestuosa de su actitud y lo simple y severo de su arte la hacen aproximar más á la época de los discípulos de Fidias que á la de los coetáneos y sucesores de Policleto. Es, empero, un tipo nuevo en la iconografía pagana, que tiene de reflexivo y profundamente racional y un aire sentimental y triste como los tipos seudo filosóficos que procreó el siglo IV. Su autor es ignoto, mas su arte habla por él grandioso lenguaje, expresando la intensidad de su manera de concebir á la madre dolorida, triste por la pérdida de un ser querido cuya vuelta ansía. Distinta de los tipos simbólicos de la madre naturaleza que concibió la creencia, que caracterizó la mitología y que creó el arte en los siglos anteriores, tiene de su carácter mítico sólo la forma externa psicológica é íntima, trasunto de poesía sentimental sujetiva con que se contentó el arte para caracterizar sus figuras en la época de Alejandro y sus sucesores asiáticos.

Reflejo de su siglo es también la hermosísima Victoria de Samotracia, vecina de la asiática costa, que erguida en la proa de un esquife suelta al aire marino sus oreados pliegues y parece dispuesta á llevar á través de los mares los sonoros y retumbantes ecos de los triunfos griegos. Distinta de la Victoria del Partenón, menos agitada y más tranquila; de las del templo de Nike en la Acrópolis de Atenas, ufanas de sus triunfos y ocupadas en hacer de ellas galardón ú ofrenda; de la Victoria de Pœnius que altiva hacía memoria de grandes glorias á los moradores de toda Grecia desde el santuario de Olimpia, es la Victoria de Samotracia representación de las luchas del mar, turbulentas, bullidoras como el oleaje, tempestuosas como el huracán. Esta siente hincharse su plegado como si le arrollara el viento ó le azotara el aquilón, y se presenta osada soberana aun sin cabeza ni brazos, con las anchas alas extendidas, dispuesta á hender el espacio en rápido y terrible vuelo. Es una concepción grandiosa que parece convocar al abor-

daje, imponente sobre la escueta proa, que á trozos y por ingenio se ha rehecho; de un ropaje holgado y abundante, lleno de ondulaciones y efectos, de pliegues y repliegues bellísimos sin fin, pródigos en cambiantes, de masas arremolinadas, fluctuantes y opuestas de clarobscuro, azotadas, sacudidas por un oreo incesante y encontrado, donde se deja ver bajo múltiple y mullido espesor la lozana y briosa figura de soberana mujer, con voluptuoso movimiento y seno crecido, dilatado, prominente, henchido de brío y de magnífico desnudo, lleno de empuje, que agrandan los espaciosos ascensores como aspas de sus abiertas y abarcadoras alas. Hase atribuído á Scopas la Victoria de Samotracia en un arranque de orgullo patrio por eruditos franceses que la estudiaron en París, mas nada puede asegurarse de quién fué aquel artista de tan bellas concepciones y potente fantasía.

CUARTO PERÍODO DE LA ESCULTURA GRIEGA

(Del año 323 en adelante)

DESDE LA MUERTE DE ALEJANDRO A LA TOMA DE CORINTO Y DURANTE LA DOMINACIÓN ROMANA

La marcha descendente y rápida del espíritu griego genuino estaba comenzada al finalizar el siglo IV; el influjo griego en Asia establecido; la presión de Asia en Grecia y la intrusión del orientalismo en la Hélade eran ya un hecho, y la transformación del modo de ser helénico se había efectuado rápidamente en los últimos quince años de la dominación macedonia. La vida, la cultura, las costumbres, hasta los trajes y porte se habían orientalizado (fig. 479). Los mismos soberanos griegos y greco-asiáticos á contar desde Alejandro habían dado el ejemplo con su fausto y oropel, con sus testas coronadas de cuernos y despojos salvajes y sus trajes fastuosos, coloridos y hasta abigarrados, de una pompa y aparato semi-míticos del Asia (figs. 478 y 480). Es verdad que no eran griegos sino macedonios, greco-persas, greco-indios ó seudo-egipcios los personajes y el espíritu que informaban el de esta época en Oriente; mas la imitación era fatal y los resultados un injerto de civilizaciones distintas. Como más tarde en la época bizantina se vistió de bizantinismo la sociedad romana, así se orientalizó la Grecia con las conquistas de Egipto. Era como el desquite de aquellos pueblos dichos *bárbaros* que vengaban sus desastres imponiendo al vencedor la fascinación de su aparato.



Fig. 478. – Ptolomeos y otros sucesores de Alejandro en Egipto y Asia

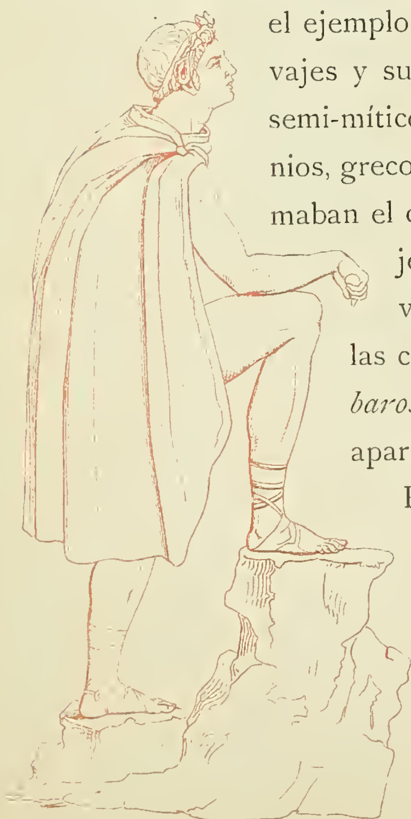


Fig. 479. – Estatua en bronce de Demetrio Poliorcete, hallada en Herculano

Por otra parte la sociedad griega continuaba la misma vía innovadora descendente del anterior período, y así en creencia como en moral, en filosofía como en literatura, en teatro como en aficiones artísticas, continuaban sustituyéndose la incredulidad y el escepticismo, el espíritu sofístico y la desenvoltura, el anhelo y la embriaguez de goces, la vida sibarítica



Fig. 480. – Moneda y cabeza de sucesores de Alejandro

y egoísta á las antiguas y clásicas tendencias moderadas y rencillas helénicas que crearon pasadas glorias. No quedó rastró apenas de amor patrio, ni de espíritu nacional, como en otro lugar se dijo; pues no era ya la nación griega una federación viril apasionada de su autonomía y de su amada libertad, ni siquiera una unidad vasta y potente cual la deseó Alejandro, sino una nación en destrozo, repartida entre advenedizos. Aquella antigua ambición de un imperio universal que acarició el macedonio se disolvió á su muerte, constituyendo tantos reinos como generales amigos tuvo el conquistador. Cada centro de soberanía constituyó un nuevo estado, y una ciudad importante fué el centro de la soberanía, como lo fué del nuevo espíritu híbrido regional y grecista que en ella tenía acogida.

El arte griego de este período tomó esos centros por asilo y organizó en ellos escuelas ó cortes de de sus artistas. La Jonia asiática era entonces medianera entre el gusto asiático y el desmedrado griego. Y de ello quedan recuerdos en obras interesantes y en dos importantes ciudades. Rodas semi-asiática y Pérgamo son esas capitales centros, que al par de Antioquía, Alejandría y otras, vivían del prestigio adquirido y de transitorio arte. Su magnificencia, como ciudades, superó en mucho á la más espléndida que se vió anteriormente. Y como vida de aparato no tuvo comparación más que con las pompas soberanas de los Faraones egipcios ó los monarcas asirios, los príncipes Aqueménides y los deslumbrantes indios. No era arte, era lujo lo que allí predominaba; mas tomó el arte su lugar con lo aparatoso y dramático. La arquitectura y escultura y la pintura decorativa fueron aplicadas con mesura en las muchas y nuevas ciudades erigidas con vastos planos. Templos, palacios y teatros, obras públicas monumentales y fábricas de recreo ó gigantescas sepulturas dieron campo á la plástica para decoraciones imponentes, nacidas de nuevas ideas.

Y el peculio particular, la fortuna de los potentados, hizo del arte un elemento de exposición y caprichos. Junto á los palacios de los grandes aparecieron otros palacios y construcciones de recreo, como quintas, ó de vanidad, como cenotafios, en que se ostentaba la fortuna y se utilizaba el arte. Y la plástica y la pintura, puestas al servicio particular, produjeron obras sin cuento que tenían también sus méritos como decoración y ornato. La estatuaria decorativa y el relieve ornamental tuvieron más que nunca aplicación como cuadros impresionistas ó como ricos y hermosos motivos. A este fin compitieron con los objetos industriales que eran joyas espléndidas, cual jarrones, muebles y objetos suntuarios de bellísima concepción. Y los productos de estas industrias eran de tal preciosidad, que pudieran por su mérito juzgarse puras obras de arte.

La cualidad característica de buena parte de ellas, en especial de la escultura (y de la arquitectura podría decirse), era la aspiración á lo ampuloso, al efecto imponente, á lo colosal del tamaño, á lo sorprendente de la forma, á lo vehemente del concepto, á lo fuerte, impresionario y trágico, ó dramático por lo menos, á lo exuberante é intrincado, plagado de complicación, á lo que producía sensaciones tan inesperadas como fuertes, tal como la elocuencia rodia, de que ya se hizo mérito, ó la oratoria de un Demóstenes y de varios otros notables coetáneos, que ansiaba ante todo seducir por el apasionamiento y la emoción, y que debía distinguirse por su movimiento y empuje, así en la locución nervuda de los conceptos y frases, como en las maneras y actitudes. Aquellos atletas del lenguaje, gente de escena algunas veces por sus maneras y acciones, cómicos de mal gusto otras por su énfasis y su aparato, eran vivientes ejemplos del gusto y aficiones dominantes en la materialización de ideas y sentimientos humanos: la plástica, que nunca



Fig. 481. – Jabalí, reproducción de un bronce de escultura del siglo III ó II (copia de una fotografía)

fué otra cosa, adolece en esta época de ampulosa exposición. Y otro rasgo domina en ella, la tendencia realista cada vez más acentuada por reproducir la forma viva, humana y animal con sus pasiones é instintos (fig. 481).

Fué una tercera tendencia la imitación de obras antiguas, pues así como Antíoco IV hizo copiar en el Júpiter con que honró á Dafne el olímpico de Fidias, así el mismo y los otros soberanos y los magnates y ricos hacían reproducir las estatuas de los más nombrados artistas para gala de edificios ó esplendor de sus moradas, jardines y panteones. Apolo, Diana, Venus, Eros, Mercurio, la Victoria y tantos tipos admirados de Fidias, Policleto, Scopas, Praxiteles, Naucides; Ganimedes, el Hermafrodita, Faunos, Panes, Sátiros, Centauros, entretenidos con Eros ó Baco; Bacantes, Tritones y Nereidas, solos ó en grupos retozones, entrelazados con franjas de ornato y de exuberante y pródiga flora; escenas y fiestas báquicas, cuadros de asunto complicado, del hombre, la vida, la pasión, el mundo visible ó invisible que produjo con tinte nuevo el fecundo siglo IV, fueron en el III y II repetidos sin cesar y prodigados en todas partes por artistas de vario mérito que encantaban con las copias sin causar fatiga al público (figs. 482 y 483), que aun después de tantos siglos se extasía al contemplarlas. Era, sin duda, que faltando ingenio para producir nuevas obras, agotada la fantasía para crear nuevos cuadros, más agotados aún los temas de la fábula y la leyenda; exigiéndose premura en la invención y el trabajo y no pagándose por lo común éste á exorbitante precio sino por los más acaudalados y por los magnates y príncipes, jefes de comarcas ó Estados, fué á la sazón preciso convertir en selecta industria la producción artística con la cantidad de obras. Había, empero, ingenios que daban á luz gigantes piezas ó partos de fantasía nuevos y hasta soberanos; mas era la demanda mucha para su número exiguo, la labor precipitada, y costosa por demás la creación de originales de los maestros de nota. Los que entonces existían estaban tan ocupados y en tan distintas partes, que no daban abasto con la producción pausada á tantos originales como el lujo exigía. El comercio de obras de arte se hizo una necesidad y un recurso lucrativo entre Grecia y los nuevos reinos, como existió visiblemente entre Sicione y Alejandría. Todos los grandes ingenios trabajaban constantemente para los nuevos monarcas: los fastuosos Ptolomeo, los Seleucos y Antíoco, los Etalo, los Eumene y Agatocles.



Fig. 482. – Sátiro y Baco, niño jugando (según una fotografía)

Fausto, pompa, capricho, novedad, á veces extravagancia exigían éstos por lo común en cortes sin griega historia; anhelo de ostentación, énfasis al exhibirse, aparato inusitado no visto anteriormente ó mayor que sus vecinos era lo que pedían al mecánico y al artista. El monumento fúnebre ó Pira de Efestión, dedicado por Alejandro á ese singular favorito, que costó doce mil talentos y duró sólo un instante, devorado por las llamas con la cremación del cadáver, es el prototipo de esas obras monumentales transitorias, orgullo de aquellos reyes que consagraban el ingenio y los efectos del arte á tan efímeras glorias. El carro mortuorio del mismo príncipe, obra de mecánica y arquitectura, de decoración y plástica, que debía ser imponente como una torre oriental; la barca de Ptolomeo IV que navega por el Nilo en ciertas solemnidades ó motivos de recreo, rica como un kiosco flotante, magnífica y colorida con brillantez egipcia, con capiteles y relieves de marfil y esculturas de oro en su cámara ó celdas menos bellas que valiosas; la tienda dionisíaca de Ptolomeo II con estatuas colosales á guisa de palmas y tirsos, con antros en forma de gruta encima de su arquitrabe, tal vez cubierto por cúpula y donde parecían gozarse en espléndido festín porción de figuras movibles, que semejaban vivientes; las representaciones plásticas de la fiesta de Adonis dada en Alejandría por la segunda Arsineo, esposa de Pto-

lomeo, en que Afrodita y su amante, eran llevados en dos lechos cubiertos de un dosel de flores, rodeados de amorcillos que volaban en derredor, seguidos de otros grupos como el del bello Ganimedes suspendido por dos águilas, y de cuadros escenográficos en que las hojas, flores y frutos formaban como el fondo ó marco, el oro, el marfil y el ébano, los preciados materiales de realce, y vastos y espléndidos tapices limitaban la escena y planos, y en fin, las procesiones de Ptolomeo II y Antíoco IV, la primera en ofrenda á todos los dioses, y de Baco especialmente, en honra á la vez de Alejandro, en que figuraban millares de escenas y figuras colosales autómatas; la segunda, donde al cuadro de los dioses se unía el de los héroes míticos y casi ignotos, demonios y seres maléficos presentando el más vasto panteón y el de la más complicada obra plástica con representaciones, escenas y figuras doradas y vestidas de espléndidos trajes bordados y recamados de adorno áureo, todos estos objetos, muebles y espectáculos y otros muchos parecidos dieron la norma y juicio de lo que eran la cultura, gusto y aficiones artísticas de príncipes advenedizos y en los reinos que regían.

A la sombra de ingenios selectos y delicados espíritus aparecieron entonces obras pequeñas de ejecución primorosa que daban fama á sus autores. Ya eran bellísimas decoraciones ú ornamentaciones ricas de vez en cuando delicadas, imitadas acaso de pinturas ó inspiradas en su gusto; ya eran escenas pictóricas, impresiones del teatro ó de delicados idilios, imitaciones de Mosco y Bion; ya eran temas grotescos en que lo cómico tenía parte; ya sensuales asuntos, hoy en los museos secretos, en que se mancha el ingenio con lo grosero del concepto (¡y es lástima que se empleara haciendo maravilla de forma!); ya eran, en fin, microscópicas obras de arte para mirar con un lente, donde se agotó la paciencia y se exaltó el artificio; ya por último, sueltos motivos ú objetos decorativos que tendrán siempre prestigio por los primores que encierran ó por ser rica labor de arte y de fantasía. Escasearon ya los dioses viejos mientras Adonis, Mitra, Isis y otros símbolos extranjeros aparecían en Grecia; mermaron las figuras de atletas, prodigáronse más los retratos y dióse en ciertas escuelas prestigio á temas de leyenda y á asuntos contemporáneos, que hicieron de los vastos cenotafios y de aras y altares sitio público en que *exhibirse*.

Con Chares de Lindos preséntase original y pujante la nueva escuela de Rodas, que desde la época de los primeros maestros arcaicos apenas aparece en la historia con existencia. En esta época, empero, se desquita de los olvidos, produciendo no sólo las muchas obras y colosos del discípulo de Lisipo, sino buen número de aquéllas, algunas conocidas, entre las que se cuentan cien de éstos consagrados al Sol, con las tres mil estatuas y los millares de piezas que salían de sus talleres, según noticia de Plinio (1). La escuela griega de Sicione fué la que transportó la actividad artística á la capital de aquella isla vecina de Egipto y Asia. Chares aparece entonces en toda su pujanza imitando á su maestro en producir obras de efecto y tamaño gigantesco, y sin duda como un émulo de su estilo y cualidades técnicas. El desarrollo de las formas y la anatomización muscular son dos visibles caracteres que saltan desde luego á la vista en los desnudos que nos quedan. La ampulosidad y la afectación, el deseo de impresionar con lo fuerte y vehemente pudieran proceder en parte de influencia de Lisipo; mas es una cualidad histórica peculiar al pueblo rodio, que en su elocuencia y en sus letras tenía de la hinchazón enfática de sus vecinos de Oriente.

La más notable obra de tiempo ha conocida que ha podido conservarse, es el grupo del Laocoonte (fig. 484), des-

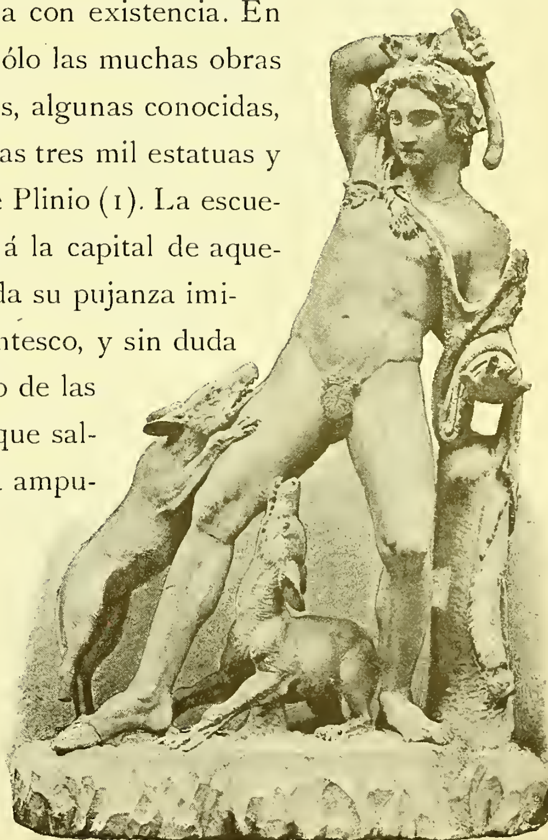
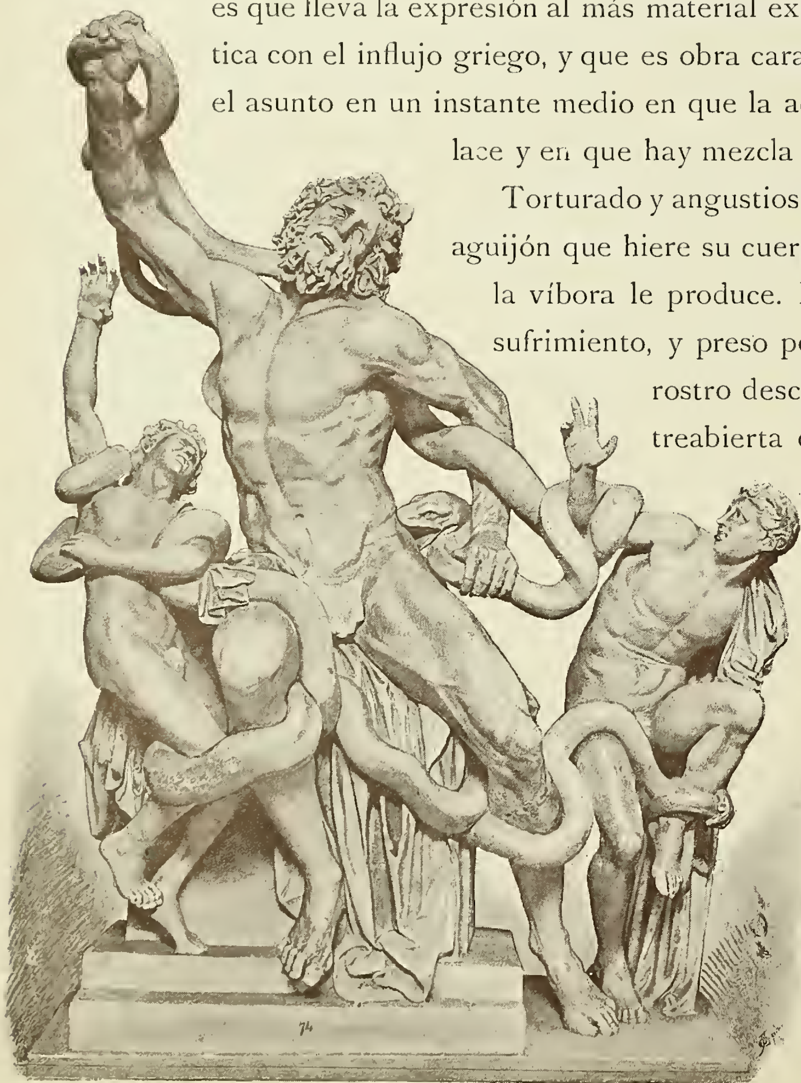


Fig. 483. – Acteón acometido por los perros (reproducción de fotografía)

(1) Recordado anteriormente en la página 348.

cubierto en 1516 entre las ruinas del que fué palacio de Tito. Es un conjunto de tres figuras, una viril y dos endebles, unidas por entrelazadas serpientes que les aprisionan y sacrifican. Representa el adulto á un sacerdote de Neptuno, hijo de Hécuba y Príamo, que ejercía su ministerio en Troya y á quien el dios solar y despiadado cazador castiga, vengándose de un olvido ó injuria que Laocoonte cometió. Y el castigo tuvo lugar en el solemne momento en que éste y sus hijos se acercaban á un ara ó altar para ofrecer un sacrificio al dios marino Poseidón: dos monstruosas culebras, dos víboras de acción mítica enviadas por Apolo desde Tenedos llegan al pie del ara, y acometiendo al oficiante y sus acólitos se enroscan en sus cuerpos y les muerden y ahogan. El asunto es tema trágico y más que trágico elevado, trágico cruel y casi odioso, propio de aquel fiero Apolo que sacrificaba á tantos niobes por frívolo y leve pecado de humana presunción. Y tiene como los antiguos, concebidos aun en tiempo de barbarie, el crear dioses inhumanos que se cebaban con los débiles. Fué tema de una tragedia perdida de Sófocles y de otro patético episodio de Virgilio, inspirando el bello estudio que dió justa fama á Lessing como crítico estético.

Plinio entre los antiguos menciona la importante obra de que queda reproducción en el grupo antes indicado que conserva hoy el Vaticano. Atribuye el latino esta obra maestra á tres artistas rodios que los modernos juzgan hermanos, *Agesandro*, *Polidoro* y *Atenodoro*. Creíase antiguamente que era del siglo IV el grupo que reproduce la obra mentada por Plinio; mas después de largo estudio se ha venido en conocimiento de que era aquél del III y que es de época romana, y sin duda de los tiempos de Tito el que ahora se juzga. ¿Reproducía exactamente la composición escultural otra composición poética, ó está inspirada de aquellas que tenían boga entre los latinos y trataban este asunto? No es posible asegurarlo por más que se vea claramente que es trasunto original de una impresión literaria. Y lo que puede afirmarse es que lleva la expresión al más material extremo y al límite mayor á que le llevó la plástica con el influjo griego, y que es obra característica de los artistas rodios. Está tomado el asunto en un instante medio en que la acción se desenvuelve sin verse aún el desenlace y en que hay mezcla de dolor físico, de horror y dolor moral.


Fig. 484. – El grupo de Laocoonte, atribuído á Agesandro, Atenodoro y Polidoro. Museo del Vaticano (de fotografía)

Torturado y angustioso el padre por la suerte de sus hijos, siente el aguijón que hiere su cuerpo desnudo y la agonía mortal que el virus de la víbora le produce. Retuércese entre crueles angustias y acerbo sufrimiento, y preso por las serpientes exhala dolorosas quejas: el rostro descompuesto, los ojos desvanecidos, la boca entreabierta que exhala ayes y el pelo y barba agitados dan á aquel torturado ser, á aquel fuerte y nervudo cuerpo, á aquel varonil y hermoso héroe, la impresión de hombre que sufre, como otro cualquier mortal, material y común pena. Aquí está el centro de la acción, como hay el centro del cuadro y el punto principal de interés que caracteriza la tragedia con colorido vehemente. A los lados hay momentos distintos del mismo trágico cuadro por que pasó antes Laocoonte: en el hijo de la izquierda el comienzo de doble lucha, de horror por la desgracia del padre á quien mira azorado y por la suerte común; de lucha con el monstruo que ya le envuelve y del que intenta des-

asirse sin fuerza ni acción bastante para soltar las ataduras: este es el primer momento tras la acometida de las víboras, momento incierto y de inquietud, á la vez que de terror, de expresión moral intensa y de leve impresión física; en el más joven de los hijos hay mucho más adelantado momento parecido al del padre, pero con la debilidad irreflexiva de una criatura sensible: el dolor corporal que casi le desvanece y la intención de huir de un desenlace terrible es lo que agita aquel cuerpo, que mueve maquinalmente el brazo izquierdo para soltarse de la víbora, y tiene macilento el rostro por material sufrimiento: esta figura es simpática y cual algunos niobes de Florencia interesa y cautiva.

El efecto é impresión del grupo es el de una escena vehemente, de una cruel y horrible desgracia, sólo señalable como hecho mítico y por el significado de los personajes que la ocasionan ó la sufren. No tiene carácter sublimado ni elevación poética, épica ó lírica; como manifestación de castigo rastrea por el medio empleado con las serpientes verdugo, y como expresión de dolor no se sale de lo vulgar del sufrimiento y de la tortura física. Como efecto moral en el espectador no le eleva, sólo le sorprende, le azora, le causa horror si se impresiona por el suceso, lo cual era de seguro efecto en la época en que se hizo el grupo por ser tradición viviente la leyenda de Laocoonte. Mas la impresión de horror es momentánea en el que la obra contempla: cuando á fuerza de contemplarla entra en actividad la razón, desaparece todo sentimiento, todo interés afectivo y nace la indiferencia tras la impresión moral. Es que la vehemencia misma de la escena representada, lo dramático violento, lo fuerte de la expresión, lo pensado y artificioso de las actitudes, acciones y caracteres de los tres personajes les convierte de obra plástica en un cuadro teatral. Como impresión ética estética tampoco tiene trascendencia el efecto producido, ya que por una parte se ve de sobra el rebuscado efecto y el deseo de producirle; por otra la impresión de dolor aparece sin elevación, sin interés por el que sufre, sin sentimiento de belleza que idealice el dolor, que hermosee el sufrimiento y le dé sublimidad, y porque, finalmente, el juicio crítico del que observa se sobrepone en seguida á la acción del sentimiento. En este magnífico grupo interesa la inteligencia de los que le hicieron magistral, interesa la composición, tiene atractivos grandes el hermosísimo desnudo del personaje principal, mas no interesa el asunto como elemento artístico. Y cuando la razón impera y el juicio crítico domina la impresión afectiva, cierto cansancio de espíritu, fruto de indiferencia, se apodera del que sintió algún efecto moral, y la fuerza á divagar á través de impresiones varias y con ideas distintas ó á juzgar sólo por partes el grupo del Vaticano.

Como idea es un reflejo de las aficiones de época de buscar lo cruel y trágico que emocionara fuertemente, aunque fuera por breve rato, y de buscar en lo fisiológico, cuando no se hallara en otra parte, la aspiración al efecto y el móvil de sensación. Y era sensación, no sentimiento, lo que entonces se exigía por los admiradores de obras y por los que éstas producían. Puesto el arte en esta senda, presentó en sus producciones ejemplares fisiológicos, casos de patología, no psicológicos temas, como poco antes se hizo. Y el *elemento patológico*, como se ha dicho ya por maestros de historia de arte, tomó forma de obra estética y de producción artística. De la concepción elevada de intelectual carácter se pasó al sentimiento y de éste á la sensación en las piezas de escultura, como de la impresión estética se pasó á la moral para venir á parar, con sensibilidad embotada, á la fuerte sensación de un suceso natural; ó, diciéndolo en otros términos, de la estética á la ética y de ésta á la fisiología, siendo lo patológico el resultado final de tal modo de ser del arte. La ciencia médica al par de la estética tienen entonces autoridad para exponer sus juicios.

Es como efecto el grupo del Laocoonte, obra importantísima que realiza un fin artístico de manera admirable: produce un rápido efecto. Como composición de escultura es notabilísima su disposición piramidal, su distribución de figuras tendiendo á mantener esta forma sin darle apariencia visible, su diversidad de representaciones y de momentos dentro las tres ideas unidas que produjeron las figuras: el predominio de la estatua central sobre las de los lados, aun con aparecer éstas excesivamente pequeñas para

el tamaño y proporción, lo cual es un defecto natural, pero no un defecto artístico para la unidad de interés. Preséntase notable obra de verdadero ingenio el modo como en esa distribución de figuras y espacios, en esa combinación de ritmos se vencen dificultades de impresión óptica en la colocación de las tres figuras unidas por las ondulaciones de las culebras que llenan los vacíos, cierran las distancias y hacen de tres temas un solo y único asunto. Es un medio de enlace que tiene algo de ornamental, que parece un entrelazado de ornato (cual un ramaje ó una lacería) y que sirve de trabazón á los motivos de un cuadro. Como expresión es un pasmo de sufrimiento corporal y de manifestación del dolor intenso que tortura alma y cuerpo. Las dos cabezas de los jóvenes son algo convencionales, algo tradicionalistas y de sentimiento imitado de todos los escultores antiguos; mas la testa de Laocoonte es una innovación escultural: su viva é intensa expresión no se halla en obra alguna de la plástica anterior: rompe toda restricción en la expresión escultórica y se convierte en pintura: más allá sólo se halla la caricatura escultural. Por ella puede decirse con los autores antiguos que es esta pintura y escultura de una vehemencia que admira. La cabeza conservada en Bolonia en la colección Arensberg, que representa al mismo héroe sacerdote de Apolo, supera tal vez en perfecciones y en fuerza de intenso dolor á la del grupo aquí juzgado. Todas son la última prueba de la plástica antigua, que copió el Renacimiento y no superó tiempo alguno. No es soberana, no es grande, no es legendaria ni heroica como la expresión de Niobe, mas es intensa y fuerte como no lo fué ninguna.

Admirarse debe la forma de las figuras de este grupo. Es la del centro de un concepto y estudio del desnudo que supera á muchos otros é iguala á los mejores. Es obra *miguelangelesca*, si se quiere elogiar á Miguel Angel. Aventaja á las del Florentino, de quien se admira lo sublime. Las figuras de los hijos no pueden parangonársele, como que era la del padre la principal: aquélla es de un valiente realismo y de una grandeza hercúlea: las de éstos son pequeñas, débiles y menos naturales por realzar la principal. La del más joven de los hijos es bella, endeble y sentimental, parecida á las ya mentadas de Atenas en el siglo IV; la del hijo mayor es más natural y hasta de naturalismo imitativo: es, empero, desproporcionada, presenta desequilibrios y carece de unidad. Es bella, no obstante, por partes y ofrece buen estudio del desnudo. El análisis meticuloso de los tres personajes halla defectos parciales y lunares de conjunto, pero admira sin reserva sus muchísimas bellezas y sus perfecciones de traza, de construcción anatómica y de habilísimo diseño al par que de técnica hábil; por ello fué uno de los modelos de los admirables maestros florentinos y romanos del siglo XVI, y ha seguido siéndolo de todos los grandes plásticos á la vez que uno de los ejemplares maestros que se copian sin cesar en las escuelas.

Es el del Toro Farnesio otro grupo señalado entre los de la escultura rodia (fig. 485), pero mucho menos importante que el antes juzgado del Laocoonte, así por concepto del tema como por la manera de realizarle. Esta obra, según Plinio, fué hecha por *Apolonio* y *Tauriskos* de Tralles en un colosal bloque de mármol y por el ejemplar que fué hallado en 1546 ó 1547, ó, como cuentan otros autores, entre 1534 y 1549, durante el papado de Paulo III, en las termas de Caracalla. Hoy pertenece al Museo de Nápoles, como otras obras de la colección Farnesio. Representa un tema injerto de barbarie: el sacrificio de Dirce, que sus hermanos Anfión y Zetos condenan á morir destrozada, colgándola de las astas de un toro silvestre para vengar de tan inhumana manera el intentado crimen á su madre Antiope, á quien Dirce quería sacrificar. El momento que los escultores eligieron fué el de preparar el fratricidio, no el de la ruda tragedia, imaginando sin duda lo repugnante del momento del desenlace y lo antiartístico de éste si se realizaba según la leyenda Ver á la hermosa joven sacudida por el monstruo, colgando del testuz ó sujeta al cuerpo del toro, hubiera sido una vulgar y repugnante aberración.

En el grupo de Nápoles, Zetos y Anfión tratan de sujetar por las astas ó atándole con una soga al esquivo y montaraz cuadrúpedo, que bufa, se tuerce y encabrita para resistirse y defenderse: el toro figura en el centro, enderezándose sobre el grupo y marcando con la cabeza el punto central y más alto

de la escultural composición: los dos hermanos, encaramados en peñas desiguales á derecha é izquierda del cerril cornudo, luchan con él á tirones. Al frente, Dirce, horrorizada y medio desnuda, implora clemencia de sus verdugos, que impávidos continúan su obra, mirando á la desolada mujer echada á sus pies y bajo las manos del toro. Tras este grupo, Antiope, de pie, aguarda el instante del atentado en proyecto. Las cuatro trágicas figuras, opuestas una á otra, dos á dos en los cuatro vértices de un cuadrado visto por ángulo, forman el conjunto esencial de la composición, coronadas por la del toro, que compone con ellas una pirámide cuyo vértice es el violentado testuz. Esta disposición piramidal es pintoresca y forma un grupo completo que no necesitara más elementos si se tratara de explicar sólo el sacrificio de Dirce. Pero los autores de este grupo quisieron decir mucho más: el lugar en que la obra tenía lugar, el campo, para lo cual desparramaron animales varios y seres rústicos, hojas y plantas al pie de la obra monumental; el sitio mismo del suplicio, el Citerón, agreste y quebrado por troncos y rocas; el *momento* legendario ó época en que se efectúa, el de las fiestas de Dionisos, que están recordadas por tirsos, cestas campestres, etc.; la calidad y ocupación de los mozos convertidos en verdugos; la de pastores, indicada por un perro que ladra furioso en primer término; las condiciones musicales de Anfión, que tiene la lira á su lado junto á una peña, y las divinidades, actoras pasivas del atentado, que eran como jueces conscientes del trágico y degradante suceso.

Todas estas partes complican la composición y le quitan grandeza, aspecto monumental, pues son muchos los objetos que se ven acá y acullá desparramados; muchas las figuras, pequeñas y desproporcionadas, casi insignificantes, que salpican la escena, y los exiguos detalles que se vienen á la vista sin interés para hacer de esta gigantesca obra una doble composición, parte monumental importante, parte pintoresca decorativa de orden secundario, que parece sólo propia de una gruta, una fuente, cascada, ú otro sitio de recreo en que el arte fuera sólo un aliciente. Tales detalles se han reproducido en diferentes obras tomándoles de pinturas y esculturas, aunque con muchas variaciones campestres que les hacen por sí solos pintorescos. Pero éste y las otras partes reunidas en el grupo de Nápoles le dan una impresión abigarrada y de desorden que revela desvío de criterio y hasta mal gusto, y le convierte en pieza ampulosa, de arte impresionista afectado y escenográfico, poniéndole fuera de la escultura grandiosa y en el terreno de la pintoresca de efecto, que tiende á lo vulgar. Es una obra plástica que parece fragmento de un panorama sin espacio circundante.

El cuadro, es empero, monumental, lo que se prueba suprimiendo las partes secundarias y dejando sólo el grupo de las cuatro figuras del centro (Dirce, Anfión, Zetos y el toro); marcándose en él la tendencia y aficiones de la época por la escultura pintoresca, inspirada quizás de pinturas y relieves y hecha por artistas griegos que fueron pintores y escultores, como varios antes mentados. Y tiene además otra cualidad, la de pieza decorativa, pensada para un soto, alameda, parque ó

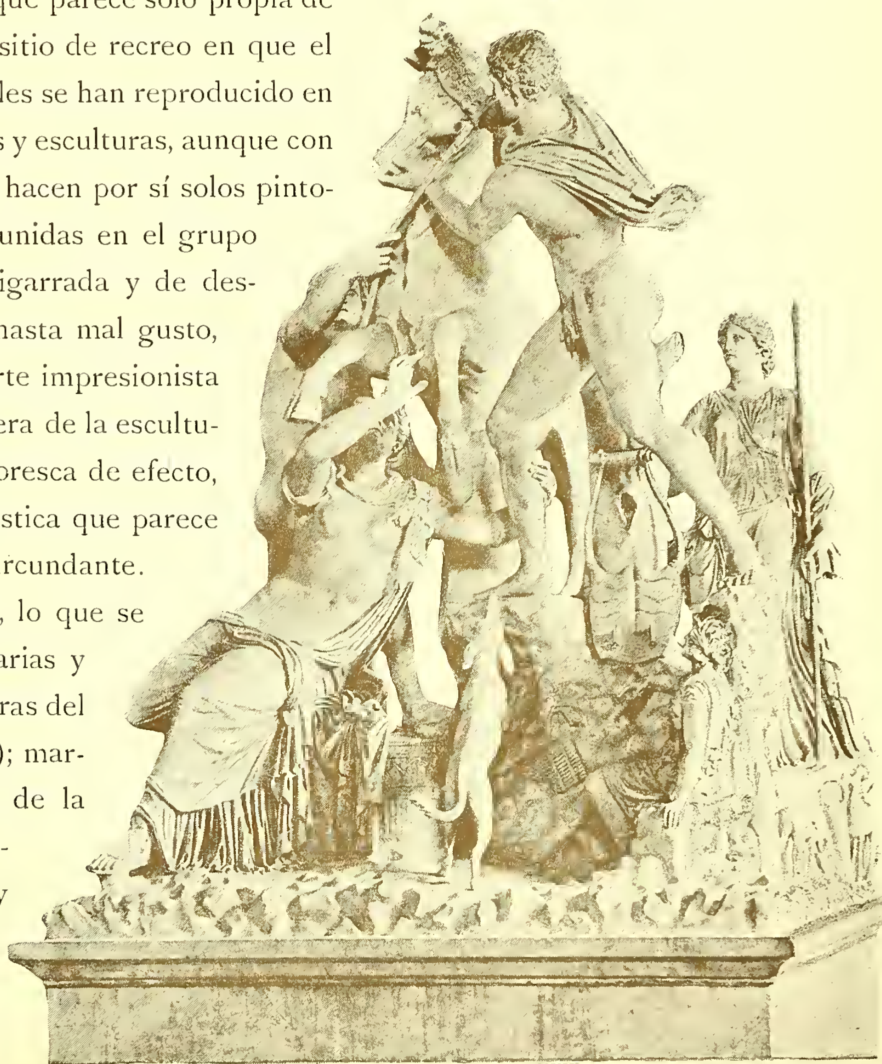


Fig. 485. – El toro Farnesio, grupo colosal del Museo de Nápoles, por Apolonio y Tauriskos de Tralles (de fotografía)

quinta, donde rodeado de fresca verdura hallaba su centro adecuado y peculiar en que tener aplicación. Por esto dieron sus autores panorámico aspecto al conjunto de aquel cuadro y pictórica disposición, por cierto poco escultural, á las diversas figuras colocadas en varios planos y alguna con apariencia frágil (1).

Es una obra de concepto material en que no el sentimiento ni la pasión, sino la lucha y barbarie, se presentan al juicio crítico, rodeada de la tendencia al efecto y al deseo de impresionar súbita y profundamente. En la figura de Dirce hay, con todo, un sentimiento que interesa al que mira, y en la elección de momento, deseo de tener en suspenso el ánimo sorprendido, ocupándole con la espera del trágico desenlace. Mas con todas estas condiciones el grupo no eleva el ánimo ni le mueve sensible, sino que le preocupa ó repele con impresión de horror, que para luego en desagrado, si el que contempla la obra entra un momento en reflexión acerca del desenlace bárbaro é inhumano que en mármol se conmemora. Es cual relato de un crimen que preocupa el espíritu haciéndose repulsivo. El detalle aparece, no obstante, de estudio notabilísimo en las partes principales, con actitudes vehementes, figuras notabilísimas, musculatura estudiada y puesta en acción maestra, contrastes y oposiciones de ímpetu y apasionamiento, casi se diría fanatismo, carácter bárbaro-heroico de los atareados hermanos, heroica fiereza del cuadrúpedo y grandiosidad voluptuosa de la trágica mujer, que retorciéndose desolada siente el horror del morir. La obra es un conjunto de grandeza, de vulgaridad y pequeñez y una señal visible de que gastada la inventiva del clásico escultural, aun con plena lozanía del hábito de fantasear y con imaginación bullidora, se marchaba á paso rápido á la decadencia del grecismo que antes produjo el ideal.

Se estaba en pleno período barroco de la plástica antigua, y por cansancio del ingenio, por lo agitado del espíritu, por afán de novedad, por fogosidad de imaginación, por carencia de buen gusto de la sociedad coetánea, se entraba en plena decadencia, tomando por bello lo afectado, por elocuente lo enfático, por estilista lo retórico, por expresivo lo exagerado, por dramático lo cruel y duro, marchando rápidamente con apariencia grande por la senda del mal gusto que creó la nueva plástica, la plástica decadente del materialismo externo.

Como pieza notable de este arte material en que se hace alarde de vigor, de nociones expertas del desnudo y del cuerpo en fuerte acción, con verdadera belleza y grandiosidad de forma y como entornada tradicional á la representación de atletas, merece mención especial el grupo de luchadores del Museo de Florencia (fig. 353). Son dos atléticos mozos, efebos de gimnasio que luchan con vehemencia, mezclando en la lucha el pugilato. Sus figuras son viriles, perfectas y bien proporcionadas, más lozanas que bellas, pero con impresión hermosa por lo delicado y admirable de sus ritmos. Están en actitud pintoresca, difícil y bien hallada, y en una concentrada agrupación que tiene de piramidal, y poseen el sentimiento y la fuerza de su acción y la doble expresión de vencedor y vencido. Son dos academias importantísimas y una prueba de maestría, que por lo peculiar del asunto, el modo de presentarle, la acción sólo corporal que salta desde luego á la vista y la intención dramática del momento elegido, transitorio y aun indeciso, se han atribuído con razón á la escuela de Rodas. Un ingenio de mucho brío y un artista de mucha fuerza debió ser el que concibió esta obra digna de los grandes modelos de la plástica naturalista y de la escultura de efecto.

Señálase también á esta escuela como la autora de un retrato, indicado anteriormente al tratar de Lisipo, que tiene el Museo de Florencia y que se conoce en todas partes por Alejandro moribundo. Atribuyóse en otro tiempo á una escuela de Sicione; pero hoy, con más cúmulo de observaciones y más elementos y piezas históricas ordenadas, se le asigna el influjo rodio como causa de su sentimentalismo. Es el mismo rostro de Alejandro, según las actitudes que dió Lisipo á sus retratos y las sentimentales combinaciones que produjo en sus bustos, que toma aspecto trágico con la angustia de la muerte. Es

(1) Suponen distinguidos maestros que gran parte de las figuras del grupo no pertenecen á la composición de Apolonio y Tauriskos. En verdad sobran y pueden suprimirse sin echarse de menos. Fué restaurado libremente en 1546 por Juan B. della Porta.

una obra de fantasía á la vez que un retrato, quizás de escultor que le vió en sus postreros momentos, y que teniendo de real en los rasgos fisonómicos, tiene también de ideal en lo patético de su impresión. Es una admirable cabeza que hizo decir á un crítico de finísimo sentido, de ojo de lince y perspicaz, que es «un Laocoonte joven» el Alejandro moribundo (fig. 486). Visto en varios grabados produce esta impresión en su justa apariencia. Su cabello en desorden, sus ojos vueltos en blanco y sus cejas con varios arcos; su nariz adelgazada y con respiración comprimida; la boca entreabierta y suspirando con aliento jadeante; las mejillas, barba y pómulos macerados por el ansia, y la cabeza ladeada, inclinada hacia la espalda que da contornos quebrados, formas hinchadas y deprimidas, líneas contradictorias y desfallecimiento afeminado, son de distinguido gusto, rebuscado y patético que señala la influencia de los artistas de Rodas, de Tralles y vecinos de Asia, mezclados tal vez con otros griegos aficionados al efecto y á la escultura fisiológica. Descubre por todos lados las mismas tendencias y gusto que dió á conocer el Laocoonte. Rodas y Tralles formaron dos centros importantes de artistas agrupados, ó como hoy se dice, dos escuelas, que tuvieron en la plástica privilegio singular, desde la muerte de Alejandro á los siglos primeros cristianos, y cuyos rasgos distintivos señalan expertos críticos en el grupo del Laocoonte y en el del Toro Farnesio.


Fig. 486. – Alejandro moribundo

Por tendencias parecidas, que eran sobre todo de época, señaláronse andando el tiempo diversos centros artísticos en las cortes neo-griegas que sucedieron á Alejandro. El Asia tuvo á Pérgamo que en el siglo III dió prueba de actividad entre Eumenes y Etalo I; la Siria algunos Seleucidas que fueron protectores de las artes; Alejandría tuvo los Ptolomeos (fig. 487) apasionados del fausto, y diversas comarcas variados grupos de artistas que llevaron su influjo del interior de Asia hasta la Bactriana ó más allá, á pueblos ofídicos y de culto vario ó al Epiro que las cultivó con Pirro; al Lacio é Italia etrusca, á Agrigento y Siracusa con Agatocle y Hierón II. Pero entre todos los países dichos y otros, como Macedonia, la Grecia propia, Ambracia, etc., ninguno cual el reino de Pérgamo adquirió tanto prestigio y sello original en la continuación de un grecismo parecido al de Rodas. *Piromaco*, autor de un Esculapio cuyas copias se han señalado en figuras de museos diversos, tiene fama de uno de los más notables propagadores del arte en aquella comarca asiática. Consagróse su Esculapio en un santuario de Pérgamo con fama de obra notable, de otro de los mejores escultores de su tiempo. La reproducción de esta divinizada figura con el pecho desnudo, envuelta en ancha clámide, con sandalias y la culebra enroscada en la maza, del Museo de Florencia, es uno de los ejemplares notables que dan indicación de la belleza y mérito de la estatua de Piromaco, representado con Higia su compañera y par y Telesforo, engendro diabólico, símbolo de la fuerza vital interna, en monedas romanas de Pérgamo de días de Marco Aurelio.


Fig. 487. – Busto de Ptolomeo I (Soter)

Pérgamo tuvo su verdadera importancia artística en un período breve en que Etalo I y Eumenes II combatieron á los celtas de Occidente y tuvieron la gloria de vencerlos. Los monumentos que estos hechos recuerdan son restos de aras, altares y cenotafios, unos consagrados en la Acrópolis de Pérgamo y otros en la de Atenas. De esta época y clase es la vastísima ara descubierta en parte recientemente, y cuyos relieves fueron transportados al Museo de Berlín. Era un monumento dedicado á Zeo y Atena y cuyos relieves del zócalo ó cuerpo bajo son de fuerza y vehemencia inusitadas en los combates de inmortales, entre fantásticos y barrocos, donde los dioses derrotaban á los titanes, que retorciéndose revolcados ó heridos parecen implorar clemencia é intentar huir de la soberana fuerza, del rayo y armas aniquiladores que les desordenan y destruyen. Debió ser ese altar un edificio imponente, cuadrangular, de que se han proyectado varias restituciones, y cuyo solo friso inferior debía extenderse en una franja de sobre

ciento veinticuatro metros, con la altura de cerca de dos y medio (2,30). Toda la fuerza y pasión, toda la vehemencia y empuje, toda la aspiración al efecto y el gusto barroco moderado que se señalaron antes en el Laocoonte y el Toro Farnesio, son sombra de ampulosidad ante los relieves de Pérgamo, que ya por la condición de relieve, ya por la naturaleza del asunto impelían á aquellos artistas de lo dramático al apasionamiento mayor y la exaltación más visible. Compararseles podría con marcada semejanza con las obras del escultor florentino que pintó en la Sixtina la derrota de los réprobos. Los que trazaron en Pérgamo aquellos frisos de impresión deseaban demostrar que aún podía darse un paso más allá en la senda *efectista* de lo que antes se hizo; y aun labrando una obra exagerada, plagada de defectos, de notas de mal gusto, de desvíos de la plástica, hicieron otra obra admirable en vida y fogosidad. Y en imitación natural produjeron piezas de desnudo corpulento y relevado, que tiene impresión hercúlea y que merece estudiarse. Los detalles de este realismo son de verdad tan viva que atrae por lo espontánea y hasta por su propio prosaísmo. El que pone mano á su espalda para tentarse la herida, ó el que se defiende de Atena, están tomados de cuadros vivos. Opínase que hay en esta obra trasunto de impresiones que las luchas con los celtas produjeron en imaginaciones de artista, y que así se motivó la vehemencia de que las escenas rebosan.

Son todas de mucha pasión y de pasión exaltada, pero la disculpa el sello mítico de la gigantesca lucha entre dioses y titanes; son exageradas las formas de diferentes figuras y en algunas el movimiento; mas se ha observado atinadamente que vistos los cuadros á distancia como el ara exigía, desaparecía el bulto aislado en la masa de relieve, y aproximándose á éste sólo se veían las figuras que se encontraban mas próximas. Es barroco el conjunto; mas si se prescinde de la historia y se hace omisión del arte heleno, son los relieves de Pérgamo una obra impresionista con oriental carácter ó con caracteres modernos: son como muchas obras de efecto de días contemporáneos y de nuestro *efectista* siglo. Y en cuanto á las figuras aisladas y al plegado y otros detalles, tienen notables partes, vigorosa impresión, nervio reproductor, fantasía y mucho efecto. Son, en fin, cuadros plásticos que atraen como relieve y como decorativa pintura. Había allí un arte magistral y un soberano dominio de la escultura de relieve y del arte decorativo.

En la Acrópolis de Pérgamo y en la Acrópolis de Atenas erigieron los Etalo y Eumenes diferentes construcciones con numerosas esculturas. Piromaco, pintor y fundidor de las Olimpiadas CXX á CXXXV; *Isígono*, *Stratónico* y *Antígono*, fundidores de la CXXXV y siguientes, fueron, según Plinio, cuatro famosos escultores de aquella época que se distinguieron produciendo esas batallas contra los galos, de las cuales había cuatro consagradas por aquellos soberanos al Sur de la Acrópolis de la ciudad de Minerva. Representaban cuatro gigantescos episodios de efecto y muchísimas figuras que se agrupaban separadamente en vasto zócalo, y que por lo que hoy se sabe eran una Batalla con los Galos; la heroica de Maratón; Teseo en lucha con las Amazonas y la de los dioses con

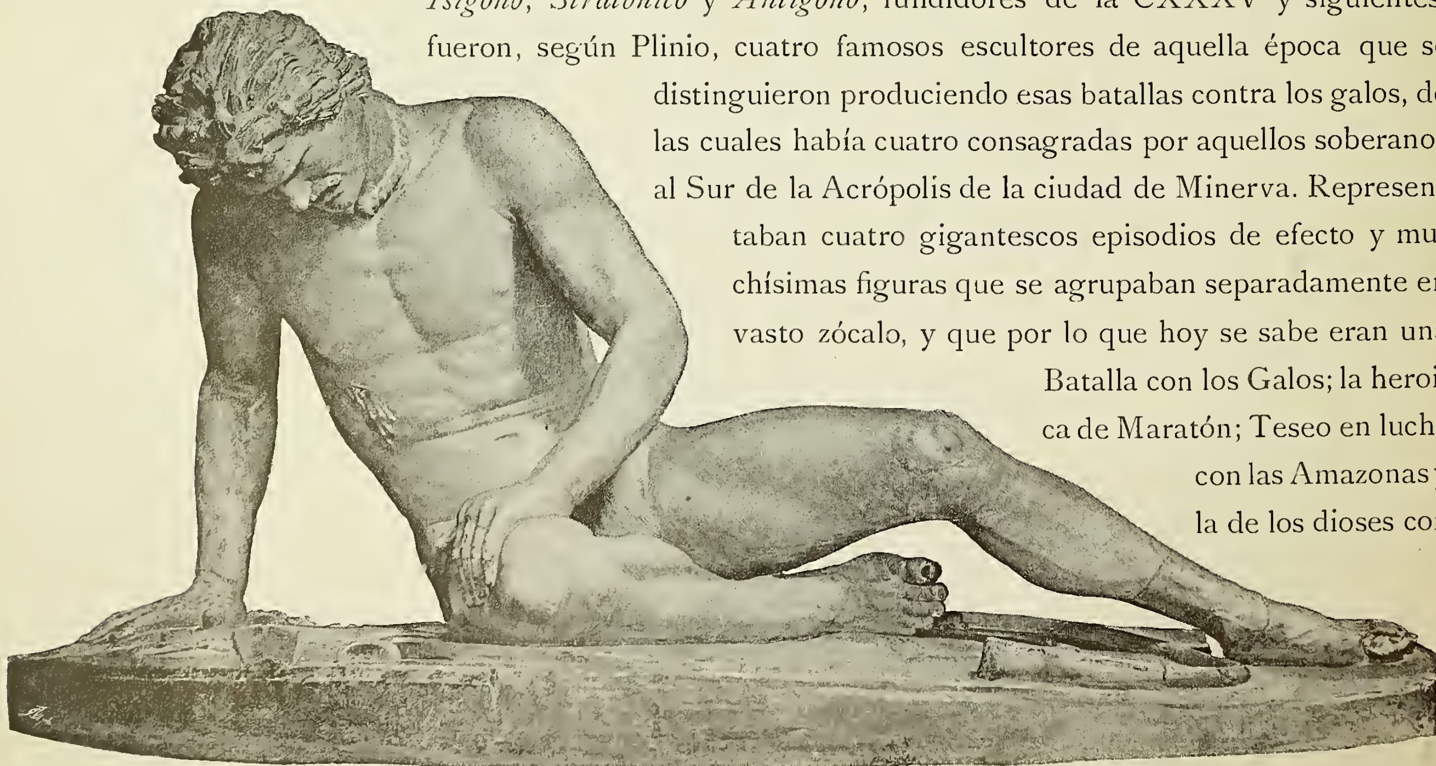


Fig. 488. – El galo herido y moribundo del Museo del Capitolio (copia de fotografía)



ARRIA Y PŒTUS

ESCULTURA ROMANA, EN LA GALERÍA DE LA VILLA LUDOVISI

Titanes. En tales asuntos históricos y legendarios estaban recordados ó simbolizados los triunfos de los griegos vencedores de los bárbaros. Diez ó doce figuras se designan hoy como recuerdo de tales grupos, y un basamento de hasta ochocientos pies se señala como lugar en que se extendían los aparatosos cuadros consagrados por Etalo y Eumenes.

La plástica de Atenas en su época debió sentir el contagio de sus autores greco-asiáticos y producir según ellos algunas piezas de efecto. Era una natural tornada del influjo oriental que devolvían transformado. Grecia por otra parte, y Atenas especialmente, fué en política y en arte la amiga constante de Pérgamo, de aquella región de Oriente que se apegó al grecismo. París, Venecia y Nápoles, con otras ciudades europeas, tienen aún los despojos preciosos, recuerdo de algunos monumentos con que en la Acrópolis de Atenas y en Asia conmemoraron sus triunfos los vencedores de los celtas. El galo moribundo (fig. 488), hoy en el Museo del Capitolio; el galo herido y peleando, el galo exánime de un Museo de Venecia (fig. 489) y el grupo de Arria y Pœtus de la Villa Ludovisi (1) son testimonios fehacientes del arte de la escuela de Pérgamo, y el gladiador Borghese, la amazona herida y el bárbaro galo luchando, del Museo del Vaticano, son otros ejemplares notables de las mismas tendencias. Figuras pequeñas las de Venecia (mitad del natural), tienen poco tamaño para expresar la energía y sublimación de barbarie con que supieron luchar; fáltales extensión para obtener vivo efecto, pero son tan naturales, exánimes ó vencidas, que alcanzan admiración por su verdad elocuente: el cadáver de uno de ellos es verdadero cuerpo muerto, caliente todavía por el ardor de la pelea. Se batieron como fieras y murieron como héroes. El galo herido del Capitolio se atribuye al mismo grupo, diciéndose que estas tres figuras eran parte del monumento que erigió Etalo I en la Acrópolis de Atenas después de vencer á los galos que invadieron la Macedonia el año 236. Algunos autores suponen que son de sobre 220 antes de la era común las figuras de Venecia. El grupo de Arria y Pœtus de la Villa Ludovisi es otro asunto trágico que tuvo carácter de época, en que se figura á un galo que da muerte á su mujer y se la da á sí propio con su espada para huir de ser esclavos de los vencedores griegos. Es una escena trágica admirablemente agrupada, que tiene heroica grandeza entre afectación dramática. Y en cuanto á las otras figuras dichas el galo defendiéndose, del Museo Vaticano y la amazona yacente, tiene ésta gran belleza y suma naturalidad, y aquél salvaje apariencia y vehemente pintoresco.

Queda por mentar aparte el gladiador Borghese (fig. 490) conservado en el Louvre y atribuído hasta ha poco á la época de Augusto, y que autores señalan como de influjo pergamide. Su autor nombrado fué Agasias de Éfeso, escultor notable de un grupo de artistas jónicos de aquella importante ciudad de Asia Menor, individuo á lo que se cree de una familia de plásticos que llevaban el mismo nombre, según se ve en figuras é inscripciones de colecciones diferentes, y autor de esa obra inspirada ó reproducida de algún grupo parecido al de los galos de Pérgamo y Atenas. El gladiador Borghese tiene de las tradiciones dóricas de los tiempos de Mirón y de las más modernas de Lisipo, de las buenas tradiciones de los artistas del siglo VI á IV, que producían atletas y pancracios, aunque ahora con más empuje, más vehemencia, más apasionamiento. El llamado gladiador del Louvre es un soldado que lucha con fiereza contra un jinete imaginario, que formó quizás parte de un cuadro, embrazando fuertemente el ancho escu-

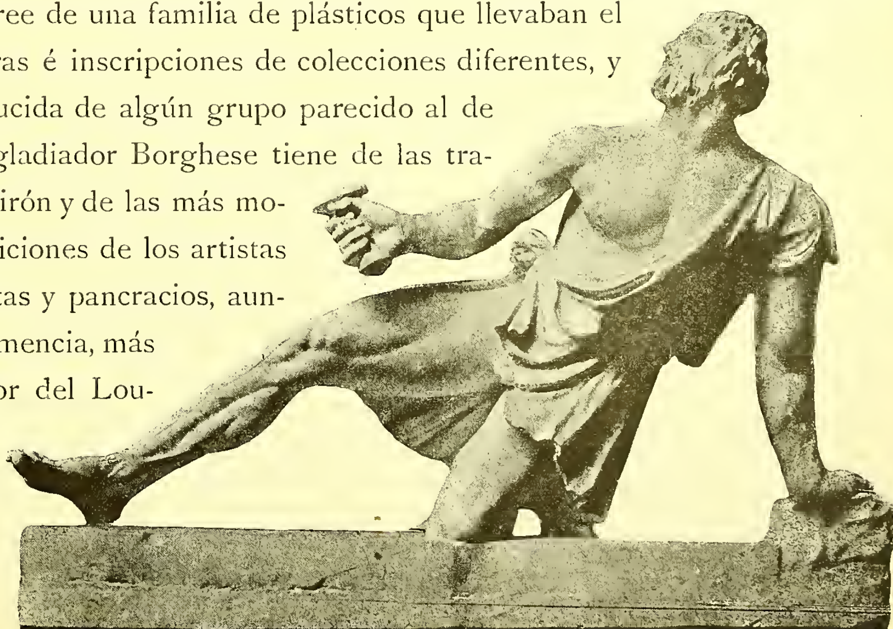


Fig. 489. – El galo herido del Museo de Venecia (según fotografía)

(1) Véase la lámina aparte.

do y asestando lanzadas con ardimiento. Figura alta, estirada, para expresar gran ímpetu; es musculada, nervuda, bien construída, de observación anatómica admirable y práctica, llena de brío y movimiento y de sentimiento varonil de su acción, que refleja destructor intento en cuerpo henchido de fuerza y en rostro lleno de serenidad. Es uno de los mejores ejemplares de la plástica asiática, reflejo del arte de Pérgamo y Rodas, donde no se halla más defecto que lo recto ó estirado de la figura, que es sombra de mal gusto, y lo rebuscado de su actitud con intención de producir efecto de sorpresa y novedad.

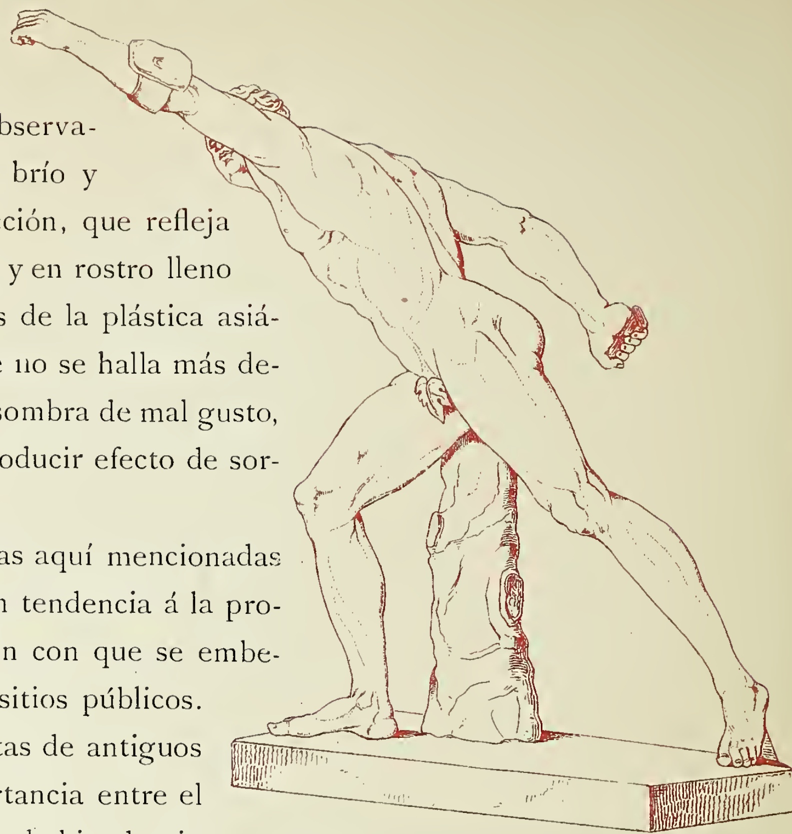


Fig. 490. – Gladiador Borghese (Museo del Louvre)

Los otros recuerdos de Pérgamo y las obras aquí mencionadas revelan que había en Europa y Asia una común tendencia á la producción decorativa y á los cuadros de sensación con que se embellecían edificios, altares y cenotafios, parques y sitios públicos.

Número de artistas griegos señalan las notas de antiguos y las cronologías modernas que tuvieron importancia entre el último período del siglo IV y los siglos III y II, habiendo sin duda algunos de ellos que trabajaban en Roma ó en diversos puntos de Italia hasta en tiempos muy modernos. De éllos son muchos que ya se distinguían en el período anterior; *Euclides* de Atenas, escultor, al parecer de la Olimpiada CII, y *Olimpióstenes*, de entre ésta y la CIII, ambos fundidores; *Anfistrato* y *Filón*, hijo de Antipatre; *Menestrato*, escultor, y *Chercas*, fundidor, todos de la Olimpiada CXIV. Y á ellos siguieron en Sicione, *Detondas*, fundidor de la CXX, y *Tisicrates*, discípulo de Euticrato, de la CXXV; *Cantarus*, discípulo de Eutichides, también escultor de la CXXV. Era fundidor en Esmirna, *Micón*, hijo de Nicerato, de la Olimpiada CXLII (no el que trabajó mucho antes en Atenas), y en Anfipolis, *Action* ó *Cetión*, que esculpía en mármol en la CXXIV. Daban prueba de su arte é ingenio en diferentes partes, *Zeuxiades*, discípulo de Silanión, fundidor de la CXX; *Praxiteles* el joven, que también fundía el bronce en la CXXIII, y *Pistón*, que probablemente se distinguió en la CXXV. Y de esta época á medio siglo después en que imperó el influjo de Roma, señaláronse *Xenocrates*, discípulo de Tisicrates ó de Euticrates, que esculpían entre las Olimpiadas CXXV y CXXX; *Alejandro*, hijo del rey Perseo, señalado toréuta de la Olimpiada CLIII, los contemporáneos *Calistrato* y *Anteo*, *Policles*, *Pytocles*, *Piteas*, *Timarchides* y *Timocles*, hijos de Policles, fundidores y escultores de sobre la CLV; probablemente *Ateneo*, de igual época, siendo últimos los hijos y sucesores de Timarchides, que alcanzaron la Olimpiada CLVIII con sus mentadas obras. Rodas tuvo su mayor prestigio entre las Olimpiadas CLVI y CLXXXIV, á los albores de la dominación latina, y cuando Cleomenes, Ghycón y Apolonio, hijo de Nestor, daban ó iban á dar

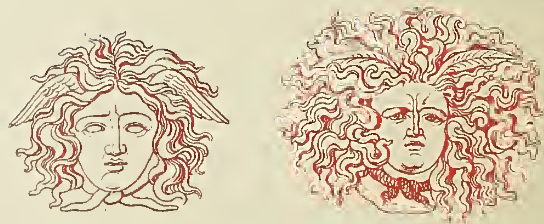


Fig. 492. – Cabezas de Medusa de una medalla y del relieve de la Villa Albani

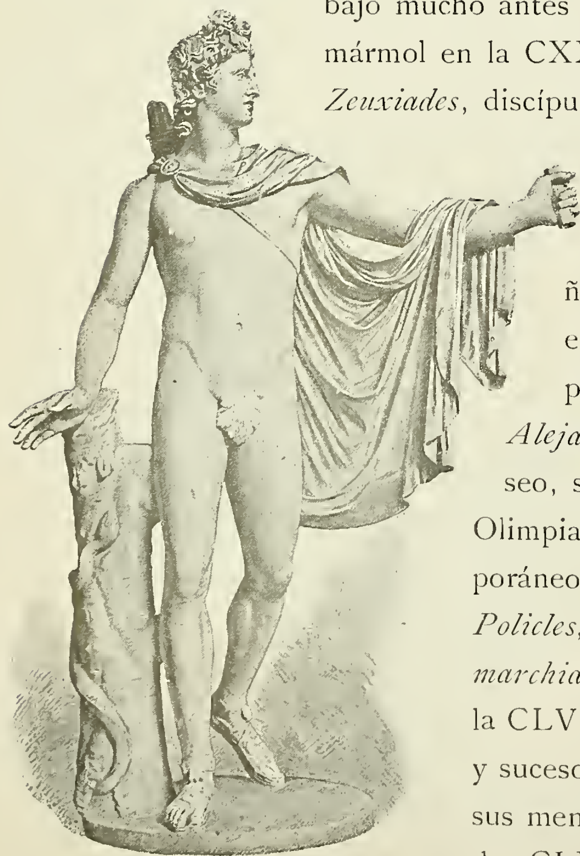


Fig. 491. – Apolo del Belvedere, galería del Vaticano (según una fotografía)

sus admirables obras. Era entre el siglo III y I.

A ellos y otros se debieron varios notables trabajos de las escuelas de Rodas, Tralles, Éfeso, Pérgamo, Grecia y Roma mencionados en diferentes libros y que son hoy ornamento de diversos museos. Entre los que sobresalen está en primera línea el bello Apolo del Belvedere (fig. 491) que desde Wínckelmann á nuestros días ha sido siempre admirado como notabilísimo trabajo, habiendo tenido, por el juicio de arqueológos del siglo pasado y de parte del nuestro, fama de una de las obras más notables y del mejor período de la escultura griega. Perdió aquella primacía y hasta llegó á ser juzgada como trabajo peculiar de arte degenerado; mas venida hoy á su normal centro por las opiniones de los doctos admiradores de Wínckelmann y enriquecida la crítica histórica júzgasele notabilísimo producto del ingenio griego y reproducción del Apolo que coronaba en Delfos el monumento erigido por los etolios después de vencer á los galos. Fué en 279 antes de nuestra era cuando tuvo lugar aquel triunfo griego y derrota de pueblos bárbaros. Cierta ó no esta opinión, debe juzgarse el Apolo, joya del Vaticano, digna de grandes elogios y de juiciosas censuras, obra notabilísima que debió ser reproducida en diferentes copias, de las que quedan recuerdo en el Apolo Steinhauser que se conserva en Suiza (la más parecida al original, según opinión de sabios), y en la cabeza de Londres impresa anteriormente (fig. 302).

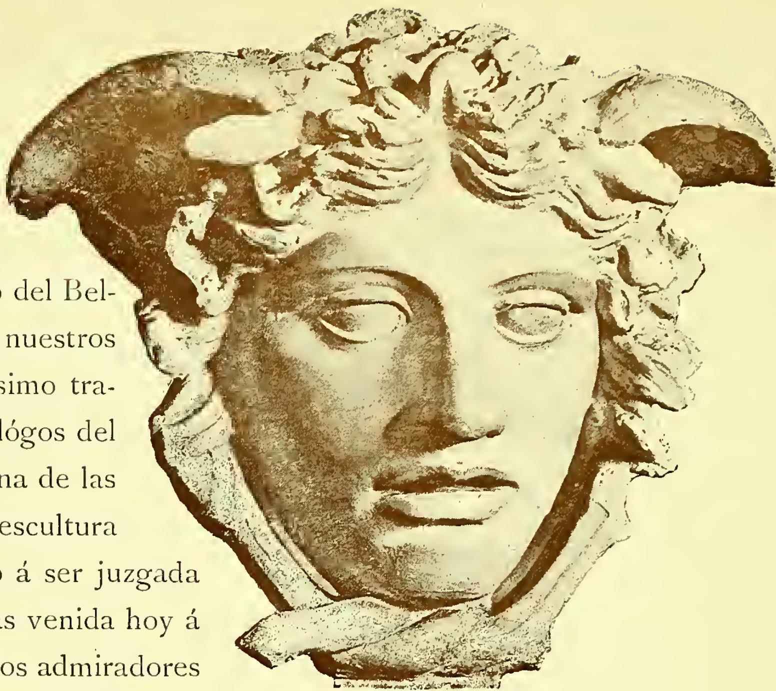


Fig. 493. – Medusa Rondanini. Museo de Berlín (según fotografía)

En las figuras mentadas el dios de Delfos aparece cual vencedor de la serpiente Pitón, bellísimo, esbelto, altivo, soberano, menospreciador, con ademán de acometer rápido como una

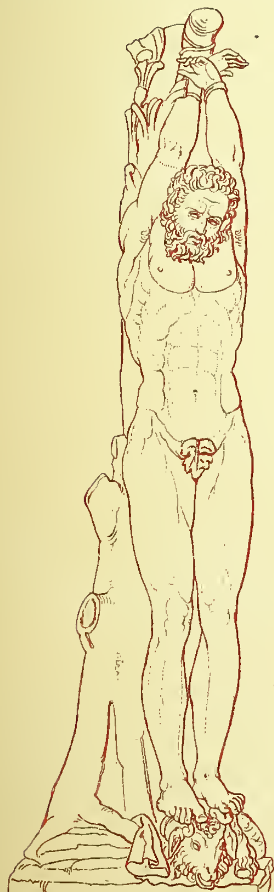


Fig. 494. – Marsias maniatado



Fig. 495. – Diana de Versalles



Fig. 496. – Marte y Venus

saeta al enemigo que de soslayo mira. Llevaba en la mano el arco ó una cabeza de Medusa (como algunos representan), la corta clámide prendida al hombro y suspendida al brazo izquierdo, y marchando á airoso paso vuelve el rostro con altivez y expresión de menosprecio hacia donde ve el enemigo. Así está en el Apolo del Belvedere, en el de Steinhauser, en el de Stroganoff (de bronce) y en la magnífica cabeza del Museo Británico. A su lado se enrosca la serpiente en el tronco de un árbol. La clámide suelta al brazo izquierdo con que suspendió el arco ó la cabeza de Medusa, revela que debió fundirse en bronce por lo endeble y extendida de esta leve pieza de traje. Su impresión es bellísima, de efebo airoso y delgado, altivo y despreciador, que mira con arrogancia á un enemigo exiguo próximo á aniquilar. Wínckelmann hizo de ella una admirable pintura algo ideal por el concepto equivocado de época de que era la pieza sublime de la escultura griega, y griega de los mejores tiempos. Los modernos, más bien preparados, la juzgan como una obra notable de la decadencia helénica, que tiene de admirable é ideal y que merece por su concepto y su ejecución delicada un lugar preeminente entre el arte decadente. Debió ser fundida en bronce á juzgar por lo endeble y extendido del manto. Su concepción tiene vida, empuje, gallardía y majestad, y su forma distinción y realeza bellísimas. Fué uno de los más notables ejemplares de la estatuaria griega á la conclusión del siglo III ó al iniciarse el II. Supónese que esta concepción de Apolo era inspirada de otra en que Homero pinta al dios solar entre los Aqueos armado de la terrible égida con la desgreñada faz de Gorgona rodeada de culebras.

Esta aplicación de la figura de Medusa nos lleva directamente al recuerdo de esos rostros bellos ó hermosos, de pelo corto desgreñado, convertido en serpiente ó como ellas enroscado y en espiral; con semblante dolorido, triste, melancólico, sombrío ó ceñudo (fig. 492), que sirven á Apolo y á Minerva de égida y distintivo, que representan pavorosos y terribles seres y cuyo tipo más notable, creado por la decadencia griega, se halla representado por la Medusa Rondanini (fig. 493) y la Medusa Ludovisi. Recuerdo de aquel grotesco tipo de la época arcaica, del pavoroso y terrible de la clásica época, representa con éste el más agradable tipo de accesorio escultórico y de mascarón decorativo que produjo el arte griego. Es la Medusa de Rondanini una admirable obra de la época indicada como de los sucesores de Alejandro. La Medusa Ludovisi que siente la agonía de la muerte, es otra pieza notable de época y carácter patológicos.

De ésta eran el grupo de Apolo y Marsias, cuya graciosa y cómica leyenda tiene por representación el trágico y doloroso fin á que le condena su vencedor, el cruel dios de la Armonía. El Sátiro maniatado de Florencia (fig. 494), desnudo y sujeto á un árbol para ser despellejado, y el Marsias de Berlín, son copias ó inspiraciones de este tema de la decadencia griega. Su adulto y viril desnudo es por su habilidad y sentimiento coetáneo de aquel gusto del desnudo que nos ofrece Laocoonte ó el Fauno con el niño Baco. Y como noción anatómica está á mayor altura que muchos otros tipos coetáneos. Á él pudiera agruparse su cruel despellejador, representado en escultura por el admirable desnudo de la estatua del *Remouleur*. A estas figuras báquicas pueden agruparse también las de diferentes centauros, que como el de *Aristeo* y *Papias*, hallado en Afrodisias, en territorio de Asia Menor, pertenece ó es imitación de otras producciones griegas, por más que se juzguen romanas las bellas copias que conocemos ó inspiraciones parecidas (1). Y las de conceptos pintorescos puramente decorativos, como el Fauno ofreciendo fruto, del Museo del Capitolio, labrado en mármol rosado *(rosso antico)*, que por su trabajo difícil y su combinación de tema, gusto y color demuestra palmariamente que era pieza decorativa. Es obra del siglo I á II de nuestra era, á lo que ahora se juzga, y de capricho griego.

Entre las otras divinidades más ó menos imitadas de producciones anteriores miéntanse como pertenecientes al mismo período y los siglos subsiguientes la agraciada Diana de Versalles (fig. 495), vestida á la ligera, que marcha airosa con la mano derecha en el carcax y la otra mano en las astas de un venado; la

(1) La de Aristeo y Papias se atribuye á la época de Augusto.

Hera del Vaticano que imitando más antiguas obras tiene majestad de reina y clásica severidad; la Atena Velletri del Louvre que, como otras varias, deja comprender la imitación y refleja la época romana; y las figuras de Venus ó Afrodita, que como la mentada Médicis, obra de *Cleomenes*, ú otras parecidas, designan conceptos distintos y nuevos de la diosa del Amor, caprichos de la fantasía tomando como pretexto amores con Marte ó Hermes (fig. 496); la manzana de Paris, la entrada ó salida del baño ó el solaz y pasatiempo en el elemento líquido. En esta clase de temas dióse suelta á la fantasía hasta llegar al sensual tipo de la Afrodita Calipige que parece una tornada á la sensual de Pafos ú otra de Fenicia ó Chipre. Y el arte con que se hizo era una vena y fantasía juguetona y entretenida. La Venus agachada, sin brazos ni cabeza, dicha la Venus de Vienne (Delfinado), que posee hoy el Louvre, es un precioso ejemplar digno de mejores tiempos que imita la Venus de Naucides. No eran ya entonces inmortales lo que el arte figuraba, sino ejemplares selectos y modelos de desnudo de artífices sin gran creencia ó que fantaseaban con los dioses á pretexto de belleza ó de las gracias del desnudo. Y los temas eróticos eran tan prodigados como los asuntos de Venus ó las poesías del amor. El siglo III y siguientes tomaron en esta parte la vida y la pasión por pasatiempo y solaz. Y el estímulo sensualista y el goce material de la hermosura eran acicate y pecado del materialismo de época. Júpiter y sus verdores galantes, Venus y sus caprichos y los grupos de esta diosa y sus amores fueron temas predilectos de la plástica decorativa en quintas, palacios y sitios públicos ó lugares de recreo. Entonces se prodiga la Hermafrodita que repitió la época y que creó tal vez Policles, como una de tantas figuras que entretenían la vista con su exterior belleza. Uno de esos ejemplares, reproducción ú original, es la figura de este nombre que guarda entre sus esculturas la colección del Louvre; figura echada en un lecho y con caracteres de época, que tiene bellezas de primer orden en las formas del desnudo y resuelve el difícil problema de la armonía y unión de proporciones canónicas distintas en una misma figura.

Más importante tema ofrece la Ariana desolada del Vaticano (fig. 497), figura antiguamente atribuída á Leocharés, y que hoy con más acierto se juzga reproducción de época romana. Representa á la hija de Minos abandonada por Teseo, á quien había salvado de los riesgos del laberinto, desolada por la traidora fuga del semidiós. La figura parece más bien que en llanto adormecida por la tristeza que embarga su espíritu. Es bellísima figura que autores suponen inspirada de una de las parcas del Partenón, y que cuando no lo fuera de esta obra, que el autor de Ariana pudo no tener á la vista, era inspirada ó reproducida de otra producción notable anterior al siglo I. Echada con gracia, reclinada con artificio que semeja desdén, plegada de manera visiblemente estudiada, por partes bellísima, en otras rebuscadas, en alguna falsa (como en los pliegues que ciñen los muslos), es con todos sus lunares una primorosa obra de la escultura griega ó de neo-griega reproducción. El pedestal ó zócalo que le sirve de asiento tiene otra gigantomaquia en relieve que recuerda la del altar de Pérgamo y las de varias piedras grabadas del último período helénico. Como asunto poético legendario debe hacerse mención aquí del grupo de la Villa Ludovisi que figura á Epitus reconocido por su madre Merope, tema también dramático y de buen arte, debido al cincel de *Menelao*, de la escuela de Praxiteles. Su

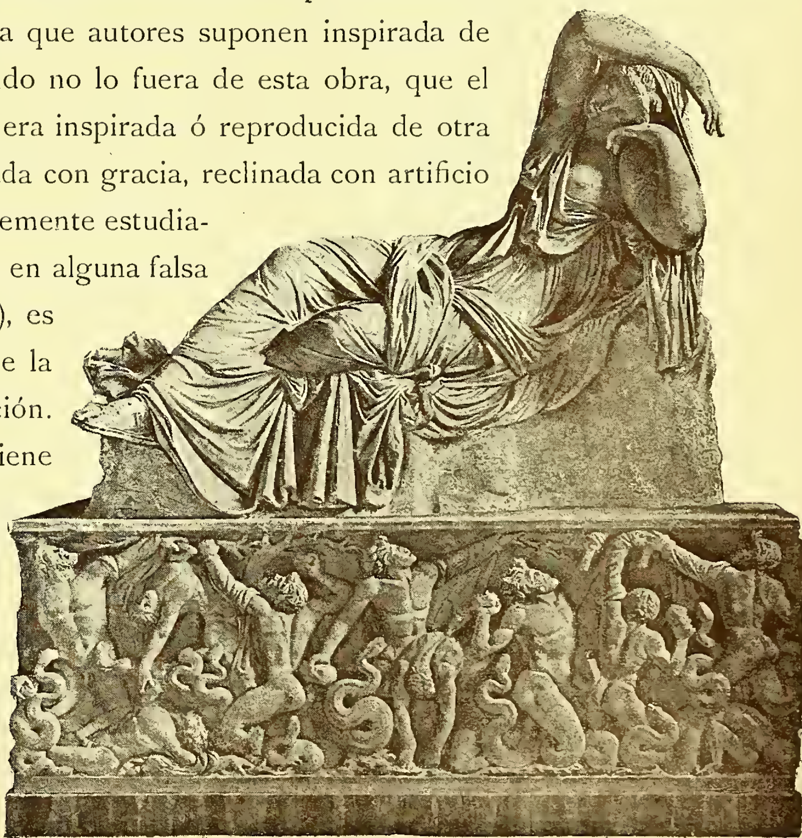
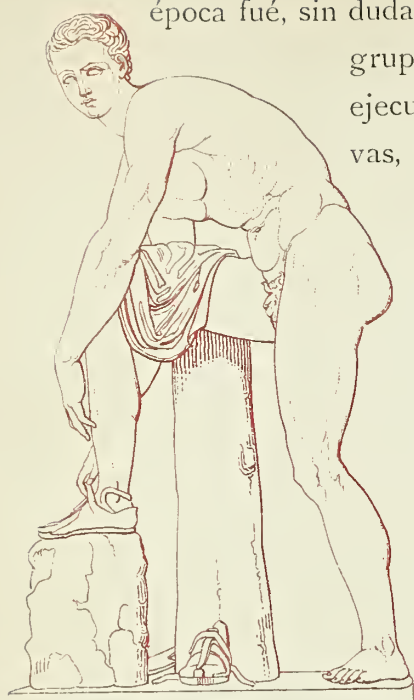


Fig. 497. – Ariana abandonada por Teseo. Museo del Vaticano (de fotografía)


Fig. 498. – Jasón ó tal vez Mercurio

época fué, sin duda, el siglo I cristiano, ó como autores aseguran, la época de Augusto. Es un grupo majestuoso, solemne, severo, sentido, admirablemente dispuesto y mejor ejecutado, así en sus notables desnudos, como en sus actitudes nobles y expresivas, en sus proporciones esbeltas y su magistral plegado, sencillo y grandioso que tiene de magistral y clásico. No menos notable debía ser el Jasón heroico (fig. 498) que ha querido verse reproducido en otro que se ata y sujeta las sandalias (y que es tal vez un Mercurio), y que debió pertenecer al grupo de obras de esta época, nacidas al influjo de las escuelas de Rodas y Pérgamo. El Athamas en bronce de *Aristónidas*, rojo ó ruboroso de vergüenza, era producción coetánea que tiene significado histórico por su tema y ofrece dudas por su color, que siendo bronce pudo variar de tinte ó tono por su *aliage*, aunque esto tiene la apariencia de una anécdota de carácter popular. El Aquiles del Louvre parece también de este grupo de obras.

Entre los tipos griegos en boga hácese mención de la Victoria de Laodicea sin extremidades, que es notabilísimo tronco de forma y ropaje tratado de manera decorativa y abocetado por grandes masas de efecto y planos grandiosos, pero por ello no menos magistralmente; y la Afrodita Epidauro semivestida, ejecutada con igual gusto y estilo, con paños en parte convencionales y en parte como mojados, aunque de efecto siempre grandioso; una y otra figura, con visible aspiración al efecto, y la famosa y colosal mujer de Nápoles, dicha Flora Farnesio, hallada en las termas de Caracalla, no menos grandiosa y de más efecto, de tema romano, cuyos paños pegados al desnudo aparecen también como humedecidos de modo convencional para desvelar las formas agigantadas y graciosas. Figuras alegóricas produjo abundantísimas este largo período, que cual la Tyche, símbolo ó genio femenino de Antioquía, coronada por las estatuas de Seleuco y Antíoco, ocupaban la celda abierta de un templo ó un lugar público y que figuraban de modo más ó menos vago ciudades y sus divinidades protectoras; tales son, por ejemplo, aquella diosa de la Fortuna que se vió en mitad del Ticheo de Alejandría galardonando con una corona á la madre Tierra, que á la vez ceñía otra al endiosado Alejandro. Á Homero honraban también allí humanizadas todas las ciudades que aspiraron á la gloria de ser su patria, formando el conjunto magnífico grupo hecho colocar por Ptolomeo IV en el templo que el monarca greco-egipcio hizo erigir al inmortal poeta. Innumerables figuras á éstas semejantes y de tema general se acumulaban en diversos templos con oriental espíritu, como las muchas del santuario de Hierápolis, pues la plástica no se daba tregua en producir é innovar.


Fig. 499. – Retrato de Zenón, filósofo de Elea (según fotografía)

Así también venían á luz con prodigalidad retratos históricos y de personajes contemporáneos, poetas, filósofos, oradores, dramáticos, militares, artistas, soberanos y hasta de simples danzadoras que el orgullo de los reyes y las ciudades ó el peculio de ciudadanos hacía reproducir y crear. Varios relieves de bailarinas de esa época pueden juzgarse obras de este género, y el busto de Flamino ó la estatua admirable de Zenón, tan sencilla y realista como magistral (fig. 499), pueden servir de ejemplo á las estatuas civiles. La del eunuco Combabus, fundida en bronce por el rodio *Hermocles*, metalista de la Olimpiada CXXV, á quien se atribuyen, aunque sin fijeza, las muchas estatuas ya indicadas de héroes y reyes que se veían en un santuario de Hierápolis. Los monarcas del subdividido reino de Alejandro, imitando al soberano lacedemonio, se hacían representar en sinnúmero de estatuas, y dando pábulo á su vanidad, á semejanza de aquel capitán insigne, como héroes, semidioses y hasta como seres endiosados haciendo efí-



Fig. 500. – Ganimedes (de fotografía)

mera competencia, con sus divisas y símbolos que remedan las cualidades sobrehumanas de los inmortales del Olimpo ó de otras religiones antiguas: ¡desvarío de la vanidad! Millares de bustos y centenares de estatuas mencionaron los latinos, mas hoy es difícil precisar fuera de las monedas los personajes que retratan en los muchísimos que existen en colecciones públicas. Los nombres de Demetrio Poliorcetes, de Ptolomeo I y Berenice que figuran bustos de Herculanos, y algunos otros, son, con los de Alejandro posteriores á su muerte, los únicos que pueden darse por auténticos. El primero de esos reyes está coronado con las astas de un toro y otros con cuernos de carnero ó cabrío, por referencia á una fábula antigua y á imitación de divinidades soberanas asirias ó símbolos egipcios y de figuras orientales. Los apellidados Epifanes llevaban un disco solar ó luminoso á manera de nimbo, que esparcía sus rayos en torno de la cabeza cual la figura de Helios. Y los despojos de león, toro ó elefante servían á muchos de distintivo para caracterizar su realeza. Era que el aparato asiático les había deslumbrado y exaltado la fantasía. Así tomaron sus tipos y figuras la apariencia de eunucos y sátrapas y de materializados espíritus. Y á seguida de ese desmedro de la majestad real, vino la vulgaridad con sus prosaicos retratos.

El influjo asiático era visible en todas partes. Las representaciones de Ganimedes (fig. 500) vestido de manera semioriental (no desnudo como antes), da de ello un marcado ejemplo. El culto de Mitra, introducido en Grecia y señalado por esculturas que copió la sociedad romana (fig. 501), lo pone aún más de manifiesto, y el injerto de orientalismo de muchas divinidades como Júpiter (fig. 503), Afrodita y Baco (fig. 504), vestidas con larga túnica como un asiático, barbudo y peinado á la usanza meda ó asirio-persa, acicalado y peripuesto, da el pleno convencimiento de cuánto camino había hecho el orientalismo griego. Los bustos y figuras de estos últimos dioses y de su tropa ligera son el ejemplar más verídico de ese injerto de orientalismo. Con él acabó el arte griego.

Mas hizo la plástica larga vía por la senda del bello espíritu y caracterizó la escultura á la civilización helénica durante ocho ó nueve siglos; creó por períodos un olimpo y rehizo sus divinidades diversificando sus conceptos, sublimándolos y hermoseándolos. Creó por etapas el ideal de los dioses y del arte prototipo de poesía modelo y ejemplar de hombres. Entre el siglo VII y el VI eran símbolos y simulacros, conatos de forma real el ideal artístico de la religión de los griegos: los dioses todos del Olimpo eran seres inmateriales, aunque fueron de forma humana y tuvieron vida real: poseían existencia sólo en la fantasía y en el ideal de los poetas. Su carácter severo y su forma indecisa escapaba á lo tangible y se desviaba de la plástica; era un vocablo, un signo lo que entonces les distinguía y siempre les caracterizaba. En cambio á los albores del siglo VI es ya el ideal de forma externa é imitación



Fig. 501. – Sacrificador del culto de Mitra (de fotografía)

natural, y los dioses literarios se convierten en corpóreos. Su bello ideal estuvo entonces en la perfección humana á que aspiraron los artistas, cuyo más sublimado tipo le dió el gimnasta ó el atleta. Varoniles Apolo ó Diana, Palas, Hermes ú otro inmortal, tenían aquella rigidez propia del arte en comienzo y aquella severidad de dioses ásperos y adustos de quien era esclavo el hombre. Todo el ideal poético está en su misma austeridad y en su inexorable carácter. El punto más culminante de la poesía del arte inspírale Homero con las contiendas épicas de los héroes del ciclo heroico.



Fig. 502.
Atena ó Minerva Velletri

Hasta el siglo de Pericles no hubo verdadero ideal, cuando dominaba la forma y familiarizado el ingenio con la poesía del padre de la epopeya, concibió dioses inmortales con caracteres humanos superiores á los hombres. Fué Fidias el verdadero creador del ideal divino inspirado de Homero, que al par de Píndaro, Esquilo y Sófocles, arrancaba á un mundo de encantos de regiones sobrehumanas sus inspiraciones divinas. Zeo, Atena, Afrodita, Poseidón (figs. 502, 503, 505 y 506), nacieron de su cincel como de lo espontáneo é increado espiritual, del cerebro de Júpiter ó de la espuma del mar. El ideal de Fidias se realizó con esos dioses que dieron por resultado la inteligencia en ideal. Policleto creó á Juno á imagen de la diosa de Homero, y los muchos discípulos de uno y otro produjeron variantes á estos tipos ó crearon otros como la Venus de Milo ó la de Naucides, la Victoria, Poseidón ó Arés, Hefaistos ó Vulcano, que sufrieron después transformaciones, pero que quedaron como prototipos entre los imitadores y discípulos de Fidias y Policleto. Con Mirón apareció también el viejo



Fig. 503. – Zeo combatiendo á los gigantes



Fig. 504. – Dionisos ó Baco del último período



Fig. 505. – Venus ó Afrodita (siglos V á IV, III)

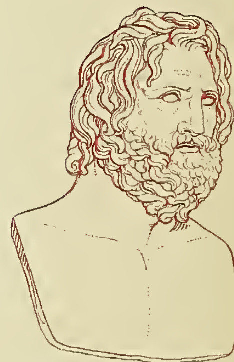


Fig. 506. – Poseidón ó Neptuno

sileno, escultural y rudo, fijado para en adelante entre los tipos de dioses. Héroes y semidioses, como Hércules y Teseo, amazonas y centauros, aparecen en el siglo V con la determinada figura de los héroes de la *Ilíada*, Aquiles, Héctor, Patroclo y otros personajes épicos que produjo el arte severo, majestuoso y sublimado de los maestros de aquel siglo. El ideal de éstos estaba en tales caracteres é impresiones plásticas y en los tipos soberanos que unían la grandeza á la hermosura. En forma y realización era la transfiguración de lo natural y vivo con lo divino y heroico. Sólo la imagen de la epopeya puede competir con ésta, que en todas sus producciones se impone y cierne en el espíritu. Era el más bello ideal, el ideal varonil, el ideal de lo más hermoso y sublime.



Fig. 507. – Mercurio ó Hermes efebo

Pero en el siglo siguiente toma éste otro aspecto con el ideal de lo lozano, lo bello, lo peregrino, lindo y sentimental y de perpetua juventud. El ideal de Scopas y de Praxiteles entretuvo todo un siglo desde el último cuarto del V y en los tres cuartos del IV. Apolo, Artemis, Venus, Eros y Hermes (figs. 507 y 508), entre los dioses principales; Dionisos (fig. 477) con la cohorte de efebos y doncellas y sus tipos viejos y rústicos, ó los dioses marinos entre los tipos secundarios, aparecieron á la

sazón completando el cuadro olímpico y comenzando el secundario de la mitología de entonces. Y con las obras de Lisipo creáronse las formas varoniles, cual las de Teseo y Hércules ó de otros olvidados héroes tomados de la leyenda y de los poemas clásicos. La iconografía mítica estaba entonces completada.

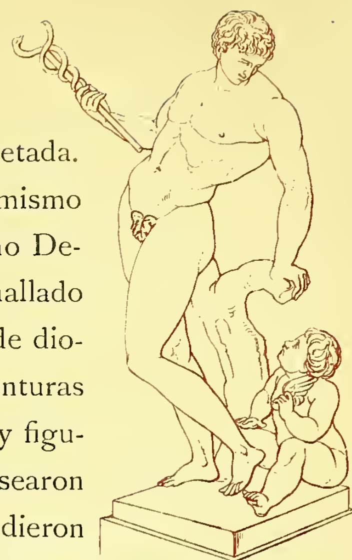


Fig. 508. – Mercurio y el Amor, posterior al siglo II

La fantasía y el capricho, unidos al deseo de efecto, crea á últimos del mismo siglo y durante el III un nuevo ideal artístico que produce tipos de dioses como Demeter y Ceres, cuyos caracteres indecisos no habían permitido antes fijeza ni hallado maestros de su creación: tuvieron entonces prototipos completando el cuadro de dioses importantes, de los cuales los doce principales con sus acciones y aventuras permitieron ejemplares sin cuento de estatuitas y relieves y hasta en grupos y figuras de bellísimo trabajo (fig. 508). Desde tal época jugueteó la plástica y fantasearon los artistas con los personajes de la fábula, y propendieron á la creación de sinnúmero de figuras con libre interpretación (fig. 509) de los mitos y tradiciones, como haciendo decoración de lo que antes eran símbolos, imágenes y conceptos de creencia. El cuadro de personajes y tipos de adoración creció extraordinariamente alcanzando á todos los secundarios y hasta á figuras de tercer orden, como las reprentaciones de la muerte y de la otra vida; del dolor, la fortuna, el azar; de los conceptos, sentimientos, pasiones, vida y destino humanos; seres simbólicos, celestes y terrenos; actividades y condiciones del hombre, ó de inexplicables misterios del alma y la naturaleza, con otras figuras de concepto vago, cual la humanización de ciudades, montes, ríos, moradas ó personajes ideales protectores de los humanos y de la vegetación y caza. Las representaciones de Helios ó el Sol (fig. 510), de que Chares de Lindos dió gigantesco ejemplo, y de los vientos, de que se halla bellísimo relieve en la torre de Andrónico Cyrrestes de Atenas ó torre de los Vientos, cuyas representaciones de diferentes corrientes aéreas son ingeniosas y expresivas, bien razonadas por su cuerpo humano, sus signos y sus divisas. El arte de lo vago, artificioso y convencional se unió al de lo caprichoso y sensualista, dando á luz todos ejemplares plásticos que sólo hablan á los sentidos ó exigen docto comentario para su manifestación. Sólo el de lo fantástico ampuloso, y rebuscado de pasiones vehementes y barroco, ganó título de arte monumental con sus gigantescas máquinas de imponente construcción ó combinación complicada. El verdadero simbolismo griego vino á luz á la sazón, haciendo erudita competencia al simbolismo oriental. Y el orientalista intruso, sensitivo y anfibológico tomó con su incremento carta de naturaleza, desvirtuando el ideal griego con sus heterogéneos injertos. Con su enlace se acabó el arte griego falto de recta sucesión. Había, empero, agotado todos los temas, creado todos los tipos de creencia y mitología; había realizado el ideal, y hasta el bello ideal, el más sublimado y preclaro con vasto y complejo núcleo de imágenes atractivas y esencialmente poéticas. Cada época tuvo en ello su parte y cada tipo representó un modo de ser pasajero y un estado de la sociedad helénica. Creó cada siglo y escuela una parte del cuadro atractivo de la mitología del arte, informado por varias épocas, que dieron individualmente con sus tipos, su gusto, sus ideas, sentimientos y aficiones transitorias y condicionales de tiempo ó *mo-*



Fig. 509. – Ganimedes niño y el águila de Júpiter



Fig. 510. – Helios ó el Sol, tipo posterior al siglo IV



Fig. 511. – Eros y el Centauro. Nápoles

mento histórico. Y así se formó el cuadro mitológico enriquecido por leyendas que la plástica recogió y propagó con apariencia nueva y formas atractivas, y así se concibió y realizó el ideal y se conservó modificado por la más notable plástica que creó la antigüedad.

EL ARTE DECORATIVO GRIEGO POR OBRA DE LA ESCULTURA Y LA PINTURA HELÉNICAS

El privilegio del arte helénico no fué sólo monumental y de ideal artístico, sino también decorativo. Como en todos los pueblos antiguos, el influjo del arte griego trascendió á sus industrias productoras de objetos suntuarios y de aplicación decorativa, y más que en pueblo ninguno lo selecto y escogido enriqueció por obra de buen gusto y de sentimiento estético las industrias de adorno y lujo con los primores del arte. Porque en Grecia eran una misma cosa la actividad de ingenio y la producción industrial, y unos mismos los artistas y los artífices propagadores de piezas escogidas y de ingenio, ornamentos ó preseas ornamentales. Porque allí no había más que un arte, que así creaba lo sublimado, como producía lo escogido de un orden inferior, y así esculpía estatuas ú ornaba pedestales y hermoseaba edificios, como vestía individuos ó engalanaba de objetos valiosos ó sencillos, pero no menos exquisitos, los públicos sitios ó los santuarios y los aposentos más humildes. La distinción moderna entre arte é industria artística no debió ocurrir jamás á aquellas generaciones de artistas, como no debió ocurrir tampoco á romanos ni á egipcios, ni ocurriera después hasta el siglo XIX á ninguno de los grandes pueblos que fueron maestros en artes. El artista era artífice cuando el caso lo requería, y era el industrial artista por don de naturaleza, cual en todas las sociedades donde hubo pueblos artistas. El sentimiento de belleza, el ejemplo de autores hábiles, la vista de obras de nota, produjeron selecto gusto que circuló por las venas de la sociedad helénica, desde Sicilia al Asia jónica, como por tierra llana manantial abundante que fertiliza y da verdor.

Para el griego de aquellos tiempos todo era obra de arte: lo que embellecía la vivienda ó engalanaba al hombre, ó era señal de prestigio, ó motivo de honra, ó señal de fortuna, ó prenda de orgullo público ó galardón artístico. Y el artista no se desdeñaba, siquiera fuera un plástico eximio, de construir un objeto, dibujarle y proyectarle: labrar una lámpara ó candelabro, cincelar un jarrón, un casco ó un escudo, grabar piedras valiosas, relevar un camafeo, vaciar cuños de monedas ó moldear con sus propias manos un vaso de pulido barro. Todo era obra de ingenio, producción distinguida, diferenciándose sólo por su fin ó aplicación: en esto estaba todo el aliciente y el significado de la obra. Así se vió á un Calímaco hacer la ingeniosa lámpara del templo de Atena Poliada; á un Boetos fundir y labrar estatuitas y jarrones; á un Mentor cincelar y repujar joyas metálicas tan hermosas como de precio, y á toreutas como un *Calicrates* de Lacedemonia, un *Mirmecides* de Mileto ó de Atenas, un *Antipater*, *Acragas*, *Tauriskos* y *Stratonice* de Cizique ocupados por Antíoco IV, ú otros monarcas anteriores ó coetáneos, en producir maravillas dignas de la más loada plástica. *Artistas de obras pequeñas* y de microscópicos trabajos se vieron entonces que hacían primores de paciencia y artificio, como de industria decorativa. Tal era aquel carro y cuadriga de hierro y marfil, tan diminuto y entretenido, que una mosca le cubría con sus alas y en que era preciso el contraste negro de una cerda para distinguir el color de sus porciones blancas. Tanta era su pequeñez y tal el artificioso ingenio que en ellos se desplegaba para remedar al talento con el primor del mecanismo.

La plástica y la pintura tuvieron su influjo y parte en esas obras decorativas, siendo algunas verdaderas piezas de escultura, como los bronces y barros, y otras armonías de pintura, ó productos de esta clase que embellecían moradas y sepulturas, y las que tenían de unas y otras, como los vasos pintados

con armonías delicadas, ó los camafeos preciosos y las piedras grabadas en que *Pirgoteles* fué maestro en tiempo de Alejandro. Las que venían directamente de la plástica reproducían dioses y héroes, escenas de la fábula y figuras de costumbres ó composiciones de *género*, y todas pueden dividirse en pequeña y pintoresca escultura, obras de forma industrial y de apariencia mecánica y piezas coloridas. Buena parte de la pintura griega fué simple decoración con aplicación determinada. Todas las obras que el arte helénico produjo como forma industrial fueron la escultura *coroplástica*, los trabajos en metales y la orfebrería, el grabado de piedras duras y camafeos como peculiares de la glíptica, las monedas ó piezas numismáticas, los vasos pintados y la polícroma decoración mural. La pintura griega que de ésta tuvo apariencia y que llenó un brillante y breve ciclo histórico, sólo puede hoy considerarse por piezas del arte industrial.

Desde principio del siglo VI y quizás desde anterior época, las figuras de barro se producían en los talleres de varias ciudades helénicas. Eran en un principio simples engendros que servían á la creencia ó al fanatismo popular como los *Xoanos* de la escultura á que se imprimía una forma de pilar ó pie de hermes y á que se daba por cabeza una bola de barro comprimida entre el pulgar y el índice y con indicación de facciones. Después durante el siglo VI, como en su lugar se dijo (págs. 366 y siguientes), hiciéronse bellas obras de imitación las unas y originales las otras, por mano ó influjo de los maestros de las diversas escuelas griegas y especiales dóricas y por alfareros hábiles y á la vez ingeniosos. Asuntos y personajes religiosos, legendarios de costumbres, produjéronse en placas estampadas (figs. 388 y 389) que pertenecen á este tipo y al posterior, y asuntos cual el peregrino de Safo y Alceo, Bellerofón y la Quimera, Hecate ó Artemis hiperbórea en un carro tirado por grifos, son placas estampadas de esta época que alcanza tal vez el siglo V. Imitaciones de Onatas y de Calamis y de varios maestros arcaicos, figuras de Hermes, Cora, Demeter y otras rígidas y de plegado vertical, salidas de talleres de Milo, Tanagra y quizás de Tegea y varios puntos de Beocia, y probablemente de Corinto, ciudad de alfareros, Egina, Camiros, Rodas, etc., halladas también en necrópolis (Tespia, Tisbe) se ven hoy en los museos como representación del arte de este período. Su coloración es brillante y simpática en algunas, como en las placas estampadas, y su efecto es en todas de un arte primitivo y rígido.

De Tanagra son bellísimos barros cocidos con diversas escenas y figuras ó grupos, entre los que resaltan tipos contemporáneos que á veces alcanzan al siglo IV, y que por lo nuevos, pintorescos y característicos son sumamente interesantes. Tisbe, Corinto, Atenas, Aulis, etc., produjeron igualmente barros en esta época, que era la del esplendor y brillo del arte; pero Tanagra especialmente fué el centro que más figuritas y grupos nos ha conservado, y en tanto y tan crecido número, que ha bastado para darles nombre. Todas esas figuritas son obra de pura industria que las vaciaba en un molde de barro ú otra materia y las reproducía por millares. Una capa de barniz dada después de moldeadas las figuras, las preparaba para ser pintadas, y una revisión del plegado antes de recibir el barniz, las corregía de sus defectos y de incorrecciones, pulía sus líneas, modelaba sus planos y hacía mejor y más artístico el trabajo, añadiendo detalles á su primera é incorrecta producción. Por eso ejemplares de una misma procedencia y molde ofrecen modificaciones de plegado y detalles, refundimientos y retoques que no se hallan en otros. Varias figuritas son, por lo tanto, muy pulidas y acabadas, mientras que muchas aparecen esbozadas y más rústicas. Según unos, recibían antes de entrar en el fuego una capa de

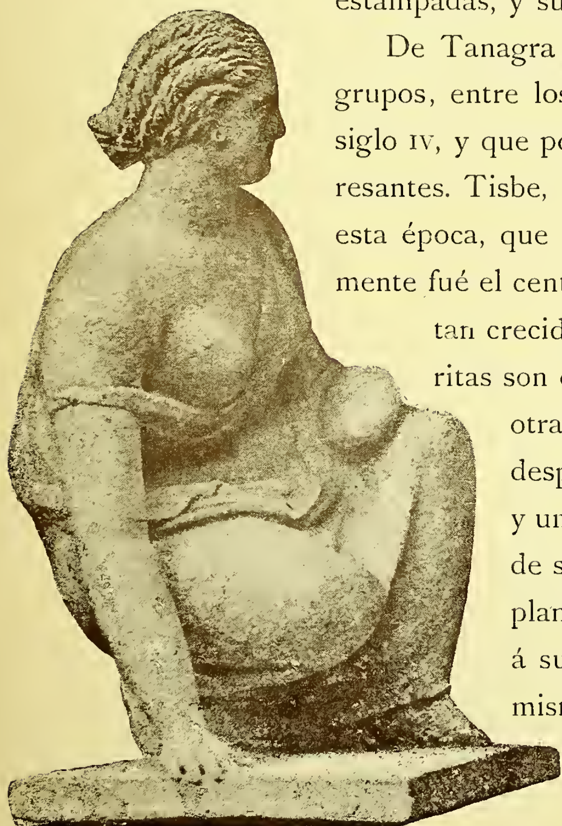


Fig. 512. – Muchacha jugando, barro cocido de la mejor época escultural

color; y según otros, entraban á ligera cocción, retirábanse después y eran coloridas, y pasaban otra vez á un nuevo calórico para solidificar la capa ó tinta que les cubría. Esta segunda cocción era definitiva. Las tintas dominantes en los barros de Tanagra eran azul brillante y rosado pálido. El rojo, negro y pardo con muchas variantes y modificaciones de tono fueron aplicados también á figuritas de diferentes procedencias.

Sus asuntos son á veces míticos como la figura de Eros y de algunas divinidades, pero generalmente están tomados de la vida real, de escenas de costumbres (fig. 512) en que sobresale lo pintoresco y popular, privado ó público. En las placas figuran estos asuntos con extrema sencillez de ejecución y naturalidad de agrupamiento, como se ve en un relieve fúnebre (fig. 513), donde en sencillo carro rectilíneo tirado por dos caballos es conducido un cadáver amortajado entre los parientes que se lamentan, el tocador de flauta doble que marca el triste ritmo y la mujer *(enkytristria)* portadora del cántaro para las libaciones. Es una escena natural que rebosa vida. Entre las estatuitas los efebos y púberes llevan objetos varios, como bolsas ó jarras; los adultos se ocupan en sus oficios (un peluquero verbigracia), y la rica colección de mujeres en variados ejercicios: juegan las doncellas á diversos juegos (figs. 318, 514 y 516) y se pavonean las casadas ó matronas, unas con abanicos en forma de hoja (fig. 319) y otras como en coloquio. Todas parecen de clases distintas; muchachas y mujeres del pueblo, jóvenes y matronas de condición más acomodada. Aquéllas en traje casero visten suelta túnica con negligencia, que deja ver el desnudo; éstas llevan cerrado vestido, largo, plegado con naturalidad y buen gusto y ceñido á la cintura; manto con que se abrigan muchas, y algunas ladeado sombrero puntiagudo más ó menos pequeño, inclinado con gracia al rostro. Majestuosas estas mujeres y todas moldeadas con grandiosidad, demuestran ser obra de una época plástica de gran adelanto magistral. Muchas figuras son del siglo IV, particularmente las de temas y tipos populares y de costumbres, otras del último cuarto del siglo V. Las que presentan la cabeza descubierta están peinadas ó tienen recogido el pelo con gracia y elegancia. Y esas dos cualidades sobresalen en los barros de Tanagra de este ciclo, particularmente en lindas figuras de muchachas (fig. 516). La actitud y forma son en todas movedizas y vivientes y en algunas de simple y agradable realismo. La verdad histórico-popular rebosa en ellas retratándonos tipos, usos y actos de vida íntima en la sociedad griega y local beocia, que sin esos primores de arte nos fueran desconocidos. Hasta el aire y maneras más ó menos comedidas de la gente acomodada y las de las personas del pueblo, dicen por una actitud, ademán ó rasgo pintoresco la condición social á que los retratados pertenecen. Son apuntes y notas vivientes tomados del natural con ojo avizor y perspicaz, y una nota antigua que parece moderna, que tiene de todos los tiem-



Fig. 513. – Placa estampada en barro representando un entierro

pos, que es inesperada sorpresa del pueblo griego y que aparecerá siempre como la más saliente y típica de uno de los aspectos de la sociedad helénica. Los temas humorísticos abundan entre estas figuras con mucha intención y chispa. Las de Tanagra son obra de escuela local que por sus asuntos populares se distingue de las demás con caracteres de región.

Corresponden al siglo III, y caben entre fines del IV y éste, otros barros cocidos de las mismas escuelas griegas, especialmente de Rodas, Tralles y Pérgamo, de Éfeso, Mileto, Tarse, Esmirna, donde había centros artísticos importantes y peculiares de la época y núcleo de obras maestras. Éstas imitaban los imagineros en barro reproduciendo los tipos y asuntos gratos al tiempo, trabajándoles con nimio arte en una tierra fina que se hacía compacta con facilidad; en ellas sólo ligeros retoques finos se daban después de sacadas de moldes. El mecanismo era también pulido y fino con mano meticulosa, más bien que suelto y abocetado, aunque se hicieron figuras de esta clase que remedan lo ampuloso y hueco ó lo afectado y de relumbrón de la ejecución de esculturas coetáneas de efecto y decorativas. Los tipos que se reprodujeron fueron también mitológicos y de costumbres, siendo notables entre los primeros los que copiaban Venus desnudas y Amores, Eros y Psiquis abrazados, conforme va dicho anteriormente, no faltando bocetos copia del Laocoonte y de otras estatuas y grupos posteriores al siglo IV, y existiendo en gran número los que parecen ser recuerdo de obras de Praxiteles, Scopas, Lisipo, etc. Los otros son tipos de época, marinos, pescadores, vendedores, gente menuda, no faltando algunos que por exageración de lo característico ó de la expresión semejan caricaturas y pertenecen al género de capricho ó grotescos. La ejecución es en todos pulida, aunque suelta y más libre, menos grandiosa y menos artística que en muchos barros de Tanagra ú otros del siglo V al IV; la imitación natural es menos visible en los cuadros de costumbres, el realismo imitativo menos evidente y magistral, pues en éstos campea más la fantasía y juega más el capricho, y priva lo convencional, que es también realista en conjunto y está lleno de vida y de carácter á la vez que de fuerte y acentuada expresión: son las más obras de impresionista perspicaz que trataba de producir caracteres en boceto típico vivo, que tomó lo *característico* por natural y que produjo picantes figuras graciosas é interesantes, bien *construídas*, aunque incorrectas por lo exagerado de sus proporciones, ritmos ó formas, que tienen ante todo sabor pintoresco y movilidad. Pintadas esas figuritas, doradas algunas, copia de divinidades eróticas, son también curiosos ejemplares que explican la vida histórica como un comentario gráfico, y así sirven de aclaración á la historia del arte para recordar obras perdidas, como á la humana para *ilustrar* las costumbres. Es la época en que la infiltración del orientalismo en Grecia y del grecismo en Asia produjo aquella revolución en las costumbres, modificación en los hombres y mezcolanza en los cultos.

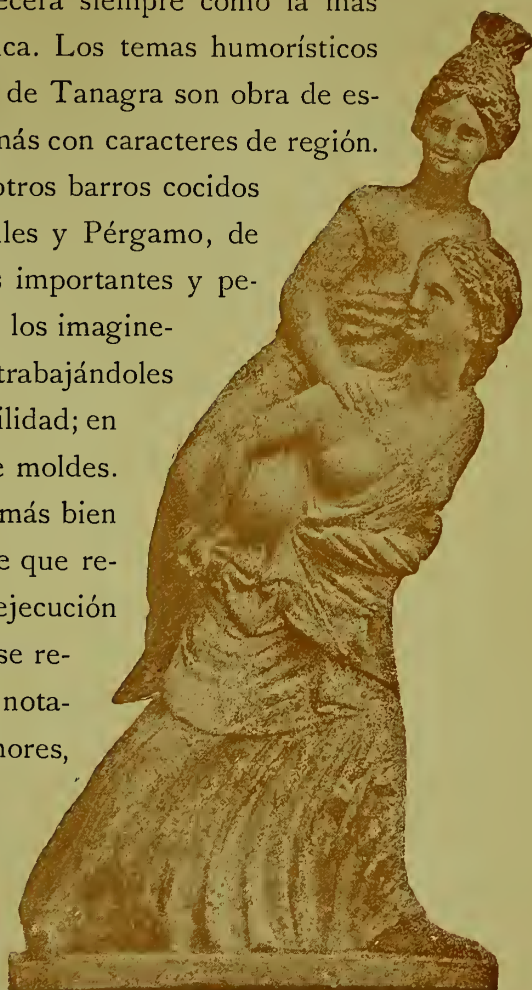


Fig. 514. – Grupo de mujeres ó muchachas jugando (copia de fotografía)

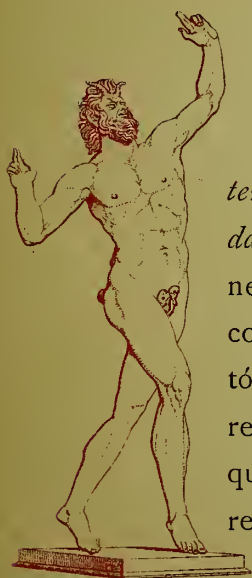


Fig. 515. – Pan danzando. Museo de Nápoles

Las colecciones de barros son desde 1873, en que se dieron á conocer los de Tanagra, patria de Corina, una innovación en el estudio de la escultura griega que debe estudiarse por períodos, paralelamente y como complemento de las obras de pintura y escultura. Las sepulturas de diversas regiones helénicas y otras aquí dichas, nos han hecho conocer que junto á las lámparas, jarrones, escudos, armas y preseas, amuletos y objetos íntimos, depositaban los antiguos figuritas de barro cocido dorado y vidriado, que eran ofrenda ó debían haber sido gratos á los

muertos. Los industriales alfareros producían por millares tales figuras entre las obras artísticas de su producción, tomando por temas tipos reales ó imaginarios, pero humanos en forma, inspirados en los que coetáneamente veían, y figuras alegóricas y míticas ú otras reproducciones de las más selectas y nombradas que produjo el arte griego ó de tipos arcaicos tradicionales y venerados que constantemente tenían salida. Estas figuritas eran generalmente de quince, veinte, veinticinco y treinta centímetros, y como obras de industria y comercio debían ornar tanto la vivienda privada cuanto la reservada sepultura, así del acomodado y rico como del pobre y oscuro artesano, publicando en unas y otras partes la noticia de las obras maestras y las primicias del arte, y teniendo á la vez por sus formas originales la inapreciable cualidad de ser arte popular propagador del buen gusto. Era el íntimo contacto de la escultura en la forma más modesta para todas las fortunas cabe los desheredados y pobres. Era el reflejo de aquella exuberante vida del admirable arte griego, de quien el mundo conocía las maravillas, pero no sabía los frágiles y selectos primores y los entretenimientos peregrinos.

Desde la época homérica y antes en los siglos prehistóricos, producían en Grecia aquellas obras de metalistería en diferentes clases, de orfebrería y joyería de que hicieron mención los antiguos y que se han indicado en páginas precedentes (1). Por períodos continuó haciendo el mismo pueblo obras decorativas, suntuarias ú otras conservando en su trabajo la forma y procedimientos que tradicionalmente se habían practicado. El gusto de período y las formas y tipos en ellas empleados influyeron también en el estilo de las joyas y objetos industriales metálicos que reprodujeron asuntos, formas, personajes, estilo y gusto de la época en que los trabajos metálicos se hicieron (fig. 515). Siempre los objetos metálicos fueron muchos, así para el adorno individual como para los actos y usos públicos, siendo tanto más espléndidos cuanto mayor era el prestigio del fin ó móvil que los objetos producían y aplicaban. Hasta el siglo IV los objetos de carácter religioso y los de uso público tuvieron esplendidez sólo empleados en actos nacionales ó locales de prestigio. Los objetos y vasijas de sacrificio eran de la más hermosa y trabajada forma y de las más preciosas materias. Las estatuas de dioses tenían partes artísticas de esta clase. La plata, el oro, el electro, fueron, al par del bronce, de uso constante y espléndido para tales piezas. Desde el siglo IV la suntuosidad y el lujo acreció el número de piezas valiosas y generalizó su empleo, siendo espléndidos los soberanos que las encargaban para uso público y palaciego y muchos los particulares acaudalados que las poseían. Las corazas, petos, cascos y armas más hermosas de que quedan restos, pertenecen á esta época y los siglos siguientes. Y en joyería siempre tuvo el griego selecto gusto y noble afición por sus piezas, y fué también espléndido en su prodigalidad desde la época macedónica. Las vajillas suntuosas para banquetes y fiestas que se hicieron eran de este lujoso período de orientalista injerto.

Los materiales que más se emplearon efuron el bronce, en trabajos artísticos; la plata, que por lo brillante y luminosa, por lo dúctil y maleable, tenía esplendente brillo y facilidad de trabajo, y el oro, que desde remotos tiempos fué en el trabajo compañero del bronce. La aleación de materias era común, bien conocida y empleada, ya para dar va-



Fig. 516. – Dos muchachas en un juego de ardid, grupo procedente de Tanagra (de fotografía)

(1) Véanse las páginas 314 y siguientes.

riedad de impresión á los objetos, ya para enriquecer sus tonos y coloración. Con ellos se combinaban el hierro, el marfil (como en los acrolitos el mármol y en los dioses de Fidias ó más antiguos), el ébano, el oro y la pedrería de color. Los procedimientos en uso fueron la toréutica ó trabajo en repujado, la fundición y aleación, el grabado y cincelado. La *empéstica* tradicional debió seguir siempre en uso, y la yuxtaposición de materias ó formas metálicas, de cueros, pieles y vaquetas, como de telas de brillo y efecto al contacto é influjo asiático. Es posible que el dorado y la coloración de matices se empleara como se empleaban el esmalte y la miniatura en formas determinadas.

El número de las joyas y objetos metálicos hallados pertenecientes al que hoy llamaríamos arte decorativo, no es muy crecido y ha de explicarse en parte por relación, ya estudiando los objetos greco-etruscos encontrados en sepulturas, y sacando por cotejo caracteres y gusto helénicos, ya explicándolos por objetos accesorios ó del traje de bustos y estatuas, camafeos, piedras grabadas, vasos coloridos y pintura, ya por los textos antiguos y deduciéndolo de los pocos y excelentes hallazgos de Kertsch (Crimea) y por algunos preciosos vasos. Lo que se posee revela el gusto exquisito y refinado de los artífices en joyería y platería, en verdadera *orfebrería*, y de los metalistas de otra clase que hacían siempre una obra selecta de todo trabajo industrial artístico. Y demuestra lo generalizado que se hallaba el uso y empleo de joyas y piezas metálicas, lo abundante de su producción y el comercio que de ellas se hacía, cuando hoy se hallan los de entonces en tan separados países como Kertsch y Etruria ó Campania y regiones asiáticas, ó en otras de comercio constante con la Hélade, como sus islas, Egipto y las costas y ciudades del Mediterráneo.

De lo más importante producido por las industrias artísticas ó el arte de decoración, uso y comercio fueron las obras de bronce. En los pueblos primitivos, es, como se dijo, el bronce uno de los primeros materiales empleados; en época anterior á la historia griega aparece como de constante empleo en pequeños objetos que nos quedan y que fueron mencionados en los poemas homéricos: en éstos es constante recuerdo el del brillo y son del bronce. Con el adelanto de la técnica metálica (fusión, soldadura), crecieron los medios de producción de objetos artísticos, la imaginería de pequeño tamaño y la plástica dan prueba de ello. Figuritas del siglo VII y tal vez anteriores halladas en diversos tiempos y lugares griegos, prueban el uso constante que de ese metal se hacía para la producción de imágenes. Todos los escultores primitivos eran maestros en fundición á contar de los de Chios y Rodas. Su arte ó industria debió generalizarse rápidamente para la imaginería *en pequeño*. Cuando llega el siglo VI está extendido y hábil y todas las escuelas griegas lo aplican. Desde entonces durante más de doscientos años casi todos los plásticos y estatuarios fueron fundidores y toreutas. Las bellísimas reproducciones de Apolos, Payne-Knight, Pourtales, Piombino, el Hércules de París y otros (figs. 397 á 399), y los de muchas imágenes de dioses diminutos, copia de obras de Calon de Egina, Cánaco, etc., que de entonces nos quedan, y que ya mentamos, son producto de esta industria de imaginería en bronce. Crecido el arte escultural con los maestros del siglo V, hizo primores de fundición en gran tamaño y hasta colosal debió hacerla, á juzgar por los restos que de esa producción quedan en museos y colecciones y muy particularmente en Nápoles: de allí se hace mención especial de una estatuita de Venus vestida con sencillez, casi rígida, con frontal dorado y con un rostro bellísimo y clásico por su pureza de forma y facciones.

Los siglos IV, III y siguientes aventajan á todos en bronces artísticos de tamaño pequeño y hasta en figuritas decorativas mayores, como el Hércules ahogando serpientes, del Museo de Nápoles (fig. 517). Entre las de poco tamaño del siglo IV se ha vulgarizado por el grabado otra lindísima de Tarento, tan mutilada como magistral, que representa á un varonil jefe griego (general quizás) que se supone debió figurar como arengando á sus soldados: todo es notable en ella, la actitud, el ademán, el rostro y su expresión, la ejecución suelta y pulida y la caracterización del personaje. Desde ese período la fecunda producción de modelos decorativos forma un arsenal de primores y obras peregrinas que engríen á los

coleccionistas ó embellecen las públicas *galerías*. Las figuras de Afroditas, Eros, Victorias, Hermes en libación; Faunos, Sátiros, Panes (fig. 515), Silenos turbulentos y embriagados, venidos á luz bajo influencia asiática y de los Seleucidas ó en ciclo italo-griego coetáneo, son verdaderos primores de gracia, fantasía, jovial humor, que entretenían como ingenioso juego de imaginación y embelesan por lo vivo y humorístico de su concepción cómica y pintoresca, de una vena y locuacidad envidiables.

A su influjo se hizo peregrina la producción de otros bronces de uso individual que tuvieron gran empleo como amuletos y piezas de adorno. Siempre usó el griego tales imágenes llevándolas pendientes del cuello, para lo cual se ponía en ellas una anilla ó argollita; y si en los tiempos de atraso artístico fueron de modesta forma y pobre arte, en las épocas de adelanto y en las de lujo eran lindos objetos de valor artístico por su forma y buen gusto. Los bronces del Louvre, los de la colección del griego Carapanos, dan ejemplares de esta clase dignos de estudio y loa. Las ruinas de Dodona y Tenare y otras guardaron muchas piezas de tal especie que se han hallado en nuestros días, y las sepulturas estudiadas han dado á conocer muchas más. En estos sitios eran recuerdos gratos á los muertos allí depositados, y en los templos y santuarios ofrendas y exvotos. Las figuras de divinidades, cual Apolo, Atena y Hércules, tuvieron carácter religioso, otras como danzadoras, flautistas y hasta filósofos y poetas, fueron simplemente de adorno y gala.

Más importantes son los candelabros, trípodes esculturados y algunos vasos y espejos de bronce; los cascos con imaginería, algunos de los llamados cascos de Menelao por su forma semejante á la de varios bustos de héroes homéricos (figs. 438 y 454), merecen recuerdo aquí por lo notable de sus relieves. Las carrilleras de otros, los despojos de petos y corazas, las placas metálicas de carros y las empuñaduras de armas dan, en los pocos ejemplares que como recuerdo nos quedan, noción aproximada de lo prácticos que eran los artistas griegos en ornar plásticamente tales piezas decorativas. Los trípodes y esbeltos candelabros para cirios ó lámparas, ornados de imaginería y hojarasca en sus tres pies, sus nudos, brazo y cáliz ó copa, debieron ser modelos entre lo más selecto y preciado; y las vasijas con asas y bordes en relieve fastuoso, primores de encomiable recuerdo.

Los Museos de Londres, París, Nápoles, Viena, San Petersburgo, Berlín y algunos de Alemania é Italia poseen selectos objetos de unas y otras clases, desde la estatuita y busto al útil decorativo, que son bronces de precio de recomendable estudio. La toréutica de los antiguos tuvo en ello primorosa parte.

Fué la toréutica desde la época dicha homérica el trabajo escultural de bronce, plata y oro en delgadas láminas y cuyos relieves se obtenían *repujando* el material por medio de un inteligente y discreto martilleo que le relevaba desigualmente sobre la superficie de la lámina. El bronce ó el cobre y la plata eran muy usados, el oro también para objetos valiosos, ornamento de las estatuas, y para vasos y útiles, corazas y cascos, frontales y grandes piezas de joyería. De lo que la época homérica y anterior al siglo VIII produjo, va hecha indicación en páginas anteriores (314 y siguientes): el uso general de piezas de esta clase por reyezuelos y jefes de tribus helénicas ó pelasgo-griegas debió hacer común el trabajo metálico á martilleo. Hacia el siglo X, pasado el período bélico, el prestigio del culto y la construcción de santuarios hizo necesarios vasos, candelabros, lámparas, trípodes y quizás altares ó aras, objetos de sacrificio que se encomendaron á la toréutica. Los despojos hallados en sepulturas dan idea de unos y otros objetos. Los que Etruria



Fig. 517. – Hércules ahogando culebras. Museo de Nápoles

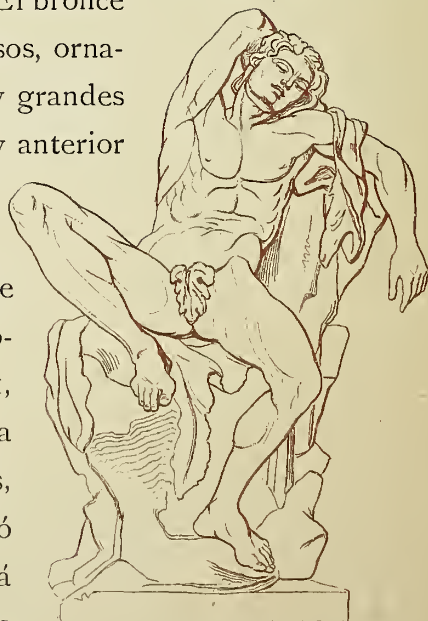


Fig. 518. – Fauno Barberini durmiendo

produjo ó adquirió de los griegos la completan por relación con los ejemplares helénicos. El Vaticano posee muchos ejemplares de esa especialidad en su preciosa colección Gregoriana, que pocos museos tienen y ninguno en tan crecido número. Durante los siglos VI y V las estatuas y sus accesorios, y tal vez la joyería y platería, debieron ser los poseedores de piezas suntuarias y decorativas para gala de templos y personas. Pero hay aquí un claro en la historia del relieve y figuras con láminas metálicas repujadas.

Es preciso llegar al siglo IV para hallar de nuevo en las notas del pasado el ejercicio de la toréutica en todo su esplendor y en su mayor perfección. La historia de la plástica fué entonces en gran parte la historia de la metalistería y en mucha de la toréutica. El bronce se consideró como el material por excelencia de la estatuaria de fines de este siglo; y también lo fué de la producción industrial ó plástica de valiosos objetos de uso religioso, público, civil y doméstico. El oro y la plata con sus *aliages* cooperaron al esplendor y magnificencia de los actos solemnes y de las personas. Al final del siglo V, *Scymnos*, *Dionisodoros* y *Colón* de Lemnos fueron en la escuela de Atenas hábiles prácticos en la plástica por repujado. Mas de ninguno se puede asegurar por las noticias escritas que fuese maestro que se igualara á Mis: este autor nombrado, que trazó en el vasto escudo de Atena Promarcos la lucha de los centauros y lapitas, compuesto y dibujado por Parrasio, y que forjó sin duda el repujado de otras partes toréuticas de la estatua, poseía la técnica y la habilidad escultural en superlativo y artístico grado, pues hizo de aquel accesorio de Minerva una pieza digna de la magnífica obra de Fidias. La antigüedad admiró el escudo y le eligió como parte importante y primorosa que constituía una maravilla entre las obras de la escultura griega. Sus vasos esculturados eran otras preciosidades, de las que se mentaron el *Scyphos* de Heraclea con representación de la toma de Troya que compuso también en diseño el mismo Parrasio inspirándose de Homero, y otra copa que se veía en un templo de Rodas y cuyos relieves eran amores y silenos. Menciónase como obra parecida á la de Heraclea un vaso de Munich (Anticuario) en que está Neoptolemo como juez de varios cautivos troyanos.


Fig. 519. – Corona de oro del Bósforo Cimeriano

En ese trabajo de láminas metálicas repujadas sobresalieron (cual se dijo) *Mentor*, *Acragas* y el escultor *Boetos* ya mentados. Mentor parece haber sido especialista en esta clase de labrados. De su mano se menciona como pieza primorosa cuanto á escultura y magnífica por su materia un jarro, en una de cuyas asas había un lagarto de forma entera y tan bien imitado que parecía real y vivo, produciendo tal recelo en los que le miraban que no se atrevían á tocarle. Su notable trabajo estaba en el templo de Diana en Éfeso. Dos de sus vasos ú otras obras se pagaron á crecido precio en la época romana como exquisitas joyas de coleccionista; mil cien sestercios costaron á L. Crasus que las adquirió, cantidad fabulosa que demuestra lo que se estimaba el nombre y se admiraba el arte. Los jarros de Acragas con centauros y bacanales que poseía el templo de Dionisos en Rodas, y otros con escenas de caza, le dieron fama de peritísimo artífice. Eran de Boetos la magnífica hidria ya dicha y varios trabajos de toréutica que se conservaban en el santuario de Minerva de Lindos, una y otros recordados por los clásicos, sin duda por lo bien esculturados.

Fidias, Policleto y sus imitadores repujaban las endebles ó delgadas láminas de oro en sus estatuas, y haciendo láminas esculturadas para la estatuaria criselefantina, trabajaban como toreutas, especialmente en los accesorios, piezas del traje, armaduras y adornos de las imágenes de divinidades. El trono y los símbolos de Zeo, la Medusa, casco y otros distintivos de Palas ó Atena, los de Venus Urania, el Estefanos de Hera, etc., fueron partes de pura toréutica; y así lo fueron en sus manos y en las de sus discípulos, continuadores hasta Alejandro, las que forjaban en armas é instrumentos de héroes, dioses y otros persona-

jes, ó piezas decorativas en cobre y bronce durante los períodos mentados. Los que trabajaban el metal con base de hierro á imitación de Glauco de Chio (págs. 365 y siguientes), hacían figuras, insectos, flores, hojas y ornatos en láminas flexibles de hierro ó con liga de este metal, así en Grecia propia como en Italia y Asia Menor. En Cibira, por ejemplo, era el cincelado y batido del hierro un arte y una industria importantes. En el siglo IV las armas y objetos de hierro, obra de toréutica, tenían privilegio. Mención especial se ha hecho, para corroborarlo, del casco de Alejandro labrado por *Teófilos*, que brillaba bruñido como de plata. Era una industria importantísima la del repujador de metales, llamada hoy toréutica y entre los antiguos *cœlatura*.

La época subsiguiente es la del movimiento activo artístico industrial, propagador de objetos de bronce y repujados, y á la que pertenecieron los artífices dichos ocupados por Antíoco IV, y los que más ó menos coetáneos de Acragas, como Antipáter, Stratónico y Tauriscos de Zizique, labraron hermosas obras, y en tiempo del rey Atalo erigieron también plásticos grupos conmemorativos de sus victorias. *Hecáteo*, *Aristón* y *Eunicos* de Mitilene fueron notables toreutas y estatuarios autores de obras decorativas en boga. *Diodoro*, de quien es un vaso con un sátiro durmiendo, «recuerdo del fauno Barberini» (fig. 518), parece ser de los más notables que se menciona. En cuanto á *Mirmecides* y al lacedemonio *Calicrates*, eran los autores de aquellos diminutos objetos que entretenían la vulgar curiosidad y acreditaban de hábil con rústica y pedestre admiración.



Fig. 520. – Joyas del Bósforo Cimeriano. Colección de San Petersburgo

Como pertenecientes á esta época, pudieran citarse aquí porción de obras de trabajo metálico repujado, encontradas no ha muchos años ó que sin darles antiguamente importancia conservan desde hace tiempo los museos y principales coleccionistas; mas fueron tantos y tan varios desde la placa repujada al espejo ó mango de cuchillo ó estrigilo, desde el carro y coraza ó escudo al útil doméstico más modesto, que debe renunciarse á tal resumen en este brevísimo apunte. Como notabilísimos y auténticos al par que de superior belleza, basta recordar los fragmentos de casco con la lucha de Pólux y Linceo, hallado en Dodona, que es un modelo de desnudo y arte en su clase; ó el más conocido de coraza, que produce en forma arcaísta el antiguo tema de la contienda entre Hércules y Apolo por el trípode de Delfos, ú otros de la colección Carapanos con mascarones bélicos en las carrilleras de un morrión. Entre los espejos repujados mentarse pueden, aunque no como novedad, los relieves del rapto de una bacante por un viejo Sileno y aquel en que el águila de Júpiter roba á Ganimedes, que forma tan lindo cuadro como conocido. Dijes y pies de espejo ó mangos de instrumentos pueden recordarse á manta, haciendo erudito cuadro de temas grabados y figuras lindísimas.

Y entre los más notables objetos de artístico trabajo debe hacerse especial cita del valioso hallazgo de Kertsch (Crimea), la antigua Panticapea, que posee el Museo del Hermitage de San Petersburgo. Encontrados en sepultura, constituyen un verdadero tesoro para el conocimiento de la indumentaria griega y para la del arte que la embellecía. Coronas (fig. 519), diademas, collares, zarcillos, pendientes, fíbulas, alfileres, brazaletes y pulseras, sortijas de oro (fig. 520) con figuras cinceladas, cual la nereida del rico arete adjunto (fig. 521), con bellísimos remates de bustos y ornato, con finísimas piedras y cincelado, son obra de un gusto exquisito y refinado en materia de joyería de que nos guardaron presentes las regiones bárbaras; copas y jarros con escenas que hacen memoria de las asiro-persas y de Asia Me-

nor que en su lugar se mentaron, con representaciones en relieve, repujado, de luchas de fieras, caza de animales, cuadros de éstos distribuídos de modo ornamental, medusas y máscaras de Gorgonas, se hallan en la colección, obra de plata unos, y otros de fino bronce labrado, cuya belleza iguala su primoroso arte. Las coronas de oro de forma moderna con hojarasca y madroños son por su sencilla y elegante forma y su trabajo delicado dignas de ceñir las sienes de sacerdotes y príncipes. La sepultura de una sacerdotisa de Ceres fué el reservado y secreto depósito de gran parte de este tesoro. El pendiente que reproduce (fig. 521) es una joya y preciosidad afiligranada de verdadero carácter griego y de los mejores tiempos de este arte, y las joyas del *Bósforo Cimeriano* constituyen lo típico que pueda hoy admirarse de un arte que hasta allá en tierra de escitas tenía fama de precioso, adelantado y original y estima como de preseas de gala y ricos productos de comercio.

A ellos parecidos son porción de otros objetos de adorno griegos y greco-romanos de coleccionistas nombrados y de museos distintos que pudieran amontonarse aquí para dar detallada noticia de lo que era el arte griego en joyería y orfebrería. (1) Todos giran en una serie de combinaciones típicas, pero que varían indefinidamente en tamaño, composición y detalles. Las imitaciones naturales animal ó humana, real ó simbólica en la escultura y ornato; la distribución y combinación de piezas pendientes, unidas á un cuerpo principal que motiva el objeto y explica su aplicación; los remates figurativos ó de ornamentación, y el grabado, relevado y cincelado según la práctica toréutica ó *cœlatura*, son los elementos decorativos con que se engalanó todo objeto de adorno y joyería. Las piezas decorativas metálicas tienen la misma base de embellecimiento escultórico, pero con tamaño mayor. Los cuerpos principales eran cintas ornadas y orladas, de grabados y relieves, cordones, torzales con madroños ó bellotas más ó menos frecuentes, cadenillas ó cadenas, ramas, círculos, cuerpos poligonales y esferoides; las piezas pendientes, bellotas, madroños, lágrimas, mascarones ú otros semejantes ó iguales á los que ornan el cuerpo principal, y los remates y cabos, figuras tomadas de la flora y la fauna europea, asiática ó africana y símbolos, con carácter real ó ideal, á veces de superior y alegórico significado.



Fig. 521. – Joya del Bosforo (pendiente descubierto en Kertsch) (Panticapea)

Otra industria artística, unida á la joyería y platería, constituía el grabado á trazo, refundido y relevado, de fondos y planos metálicos. Era éste por su trazado á manera de grafito, y su cuidadoso diseño semejante á todo grabado y técnica que se relaciona con la pintura de vasos (figs. 522 á 524). Los griegos debieron emplearle desde antiguos tiempos para las obras suntuarias, y en especial para espejos, pateras,

(1) Véase, entre otras, la lámina 85, tomo I, de la *Historia del traje*, de Hottenrhot, que forma parte de esta HISTORIA GENERAL DEL ARTE.

vasos y fondos de tazas de una belleza de trazo y composición notables. La época en que estos grabados se presentan como más notables fué sin duda el siglo IV y siguientes, que dan piezas interesantes. Sus asuntos debieron ser, á juzgar por los que hoy quedan, amatorios ó de fábulas referentes á Helena y Paris, Semelé, Leukas y Corinto, danzadoras, etc., y su diseño y composición parecían al que se dirá en los vasos pintados. El trazo delgado, vario, rico, ondulante, intencionado, y algunas veces correcto, siempre expresivo, da interés á esas escenas y su diseño fluido y suelto. Todo el Oriente antiguo, cual se dijo de Fenicia y Chipre, producían repujados, cincelados y grabados en vasos, pateras y espejos, y en Europa los etruscos, que se confunden en temas, gusto y procedimiento con los griegos, pero que inclinan más que éstos á lo mítico y religioso y fueron menos correctos que ellos en el mecanismo y técnica de grabar, y menos artistas en la elección, belleza y buen gusto de las formas y composiciones (1).



Fig. 522. – Dibujo copia de un vaso griego pintado

Lleva el grabado como tema natural á las monedas y cuños y á las piedras grabadas (fig. 525). Las monedas fueron acuñadas de antiguo entre los griegos y recibieron forma, tipo y perfección de grabado artístico por todos conceptos, que se relaciona con la escultura por el relieve. Y las piedras labradas, unas con grabados en hueco, otras con relieve, constituyen preciosas industrias que en sus mejores tiempos se enlazaron con la joyería y orfebrería, con el adorno de joyas por piedras finas y duras y con la confección de hermosísimos y ricos vasos formados por piedras labradas.

Son las monedas documentos históricos que tienen como piezas de arte sencillas y corrientes un valor inestimable. Revelan el estado de adelanto de este arte y el de la cultura. En la historia griega remon-



Figs. 523 y 524. – Dibujos griegos del fondo de dos copas que recuerdan el trazo grabado en hueco sobre hoja de metal

tan las monedas al siglo VII y quizás al VIII. Antes del reinado del argivo Feidón, se ha dicho, y hacia la Olimpiada VIII, la moneda de plata acuñada reemplazaba ya la plata en barra. Egina, Corinto y Beo-

(1) La mayor parte de las joyas que quedan, provienen de sepulturas y eran piezas de bajo precio y escaso metal, constituyendo una industria de obras poco importantes y sólo consagrada al adorno de los muertos. No puede juzgarse por lo tanto más que por pocas de la belleza, valor y gran arte de las piezas importantes y regias que produjo la industria helénica.

cia acuñaron piezas de plata desde luego, con signos distintivos de ciudad ó región. Esta época es ruda y alcanza hasta el siglo V. A fines del VI, siguiendo la marcha de la plástica, la acuñación de moneda fué mejorando. En el V el adelanto general se hizo notable y en casi toda Grecia, Asia y Magna Grecia, excepción hecha de algunas regiones que, como Atenas, Argos y Sicione, ora por ser de tendencias dóricas, ora por apego reliegioso y popular á tipos y formas antiguas ó hieráticas, fueron tradicionalistas en los tipos monetarios hasta muy entrado el siglo V. El verdadero adelanto de ese período puede considerarse como contemporáneo de los triunfos griegos en la lucha medo-persa, de cuya fecha ó poco posterior son los tipos de monedas que ofrecen notorios adelantos de dibujo y grabado. La Magna Grecia y Sicilia dieron entonces pruebas de un adelantamiento notabilísimo y habilidad, buen gusto y técnica, que costó mucho alcanzar al resto del país helénico. Desde los persas á Alejandro la marcha ascendente fué constante. Con Alejandro mejora la técnica, se modifica el gusto y se efectúa el verdadero esplendor, que



Fig. 525. – Monedas ó cuños, piedras grabadas y camafeos de diferentes períodos griegos, desde el siglo VI al I antes de J. C.

continúa por todo el siglo IV y parte del III. Después en la decadencia hay un período importante de las monarquías neo-griegas que continuaron en Oriente las tradiciones clásicas.

En todos esos períodos se distinguieron los grabados por condiciones de estilo, y las monedas por procedimientos y aplicación de signos, símbolos, imágenes y combinaciones. Eran en un principio simples signos convencionales lo que caracterizaba las monedas; la tortuga en Egina; la abeja en Éfeso; el escudo en Beocia; el pegaso en Corinto; la faz de Medusa en Atenas, etc.: estos emblemas locales ocupaban entonces una sola cara de las monedas, la convexa ó su anverso; el reverso ó cara plana tiene la marca del *quadratum incusum* (fig. 526), por donde se sujetaba la moneda al aplicarle el cuño. Entonces se produjeron los tipos del primero y más antiguo ciclo. A su terminación un cambio profundo de gusto dió comienzo á la producción de monedas con rostros de divinidades locales ó regionales en el anverso, conservándose en el reverso los antiguos símbolos ó empleándose nuevos de emblemático significado. Tal aconteció con las monedas de Atenas que tuvieron un tosco perfil de Minerva arcaica en el anverso (fig. 525, 4) y el buho ó mochuelo en el reverso, tipo que se conservó por mucho tiempo hasta la esplendorosa época. Y paulatinamente y como por extensión, figuras, grupos de diferente representación ó significado ocuparon el reverso con simétrica y equilibrada disposición que llenaba el pequeño campo circular con su selecto arte

de componer. De esta primera época, que llega á la Olimpiada LXXX ó sobre el año 460 antes de J. C., son los dobles cuños de una misma figura con relieve en el anverso y refundido correspondiente en el reverso que se grabaron así (en lleno y hueco), que fué gusto peculiar á la sazón en las colonias griegas de la Italia superior y Sicilia, como se ve en piezas de Caulonia, Metaponte, Siris y otras. Al trabajo más adelantado puede parangonarse otro de relativo atraso de Macedonia y varios puntos de Grecia. El *quadratum incusum* (fig. 530) con la huella del golpe recibido por la moneda en el acto de la acuñación, se halla hasta en tipos muy recientes próximos al siglo v. Variaron desde el primer período las cualidades artísticas, perfeccionáronse los grabados, mas no cambiaron en lo esencial los tipos divinos del anverso y los símbolos, emblemas y composiciones de la parte plana ó reverso. Durante todo el siglo v la costumbre de grabar bustos y figuras de divinidades en el frente ó parte convexa continuó constantemente hasta la dominación de Alejandro, y en muchas partes, como Atenas, hasta tiempos posteriores. Sólo al advenimiento del Macedón se sustituyeron los bustos de dioses por los de soberanos, con bellísima labor, para satisfacer á una innovación de época y al prurito del orgullo ó la vanidad émula del Oriente. Las épocas artísticas de la moneda se pueden señalar, pues, por este sucesivo orden: siglo VII á fin del VI, rudos símbolos y cuño en el anverso; fin del siglo VI, bustos, emblemas y composiciones artísticas, figuras convexas y cóncavas; siglo V, mejoramiento de los tipos y gran adelanto técnico en el gusto anterior; siglo IV, sustitución de los bustos, figuras y símbolos del anverso por bustos de príncipes ó soberanos. Los siglos II y I son, en el grabado de monedas, tiempos de desmejoramiento y vulgaridad, como lo eran de decadencia en otras artes. De Asia Menor y de comarcas no griegas (Lidia) parece procedió la imitación de acuñar monedas que introdujeron en los países helénicos la cultura y el comercio y embelleció el arte, y el Asia fué quien aminoró la importancia de ese producto industrial digno de las artes adelantadas y de los pueblos más cultos: entre los monarcas neo-griegos de espíritu orientalizado se vulgarizó el grabado en plena vitalidad.

La historia del grabado en monedas da en sus períodos diversos una serie de tipos característicos y selectos que ponen en evidencia la marcha sucesiva y progresiva de gusto y arte, los caracteres de localidad, los de arte relacionados con los de escuela y una serie de ejemplares de recomendable belleza en dibujo, composición y técnica de grabar.

De los más antiguos tipos del período arcaico es sin duda el de Egina, que reproduce una tortuga en el anverso y que pertenece al período del argivo Feidón (Olimpiada VIII): su forma es tosca y su grabado primitivo, aunque imitativo. De Egina es también otra moneda que tiene una escamosa tortuga y el cuadrado en su reverso. La de Corinto con el pegaso, la de Éfeso con la abeja, la de Beocia con el escudo, la de Atenas con Gorgona y faz y uñas de un león en el cuadrado, son, entre los tipos antiguos, de los que más caracterizan la época primitiva con sus tímidos y poco hábiles grabados. De Atenas son las monedas de plata que tienen un antiguo y caricaturesco busto de Minerva y un mochuelo ó buho en la cara del reverso (fig. 527). El conjunto es en ésta raro y primitivo, arcaico como en los vasos pintados y en la escultura de comienzos. El ojo de frente en rostro de lado ó perfil, los labios simétricos y la barba abultada indican perfectamente el período rígido del arcaísmo aun en comienzo. Otras monedas de Atenas de acentuado contorno muy cuidado, meticuloso y preciso, dan idea de buenas disposiciones en el grabado de monedas. Del sistema de anverso relevado y hueco reverso son los cuños de Siris, Pyxoeis (fig. 531, 1), Caulonia (fig. 525, 3), Metaponte, Tarento, que presentan en este sucesivo orden en las dos caras el becerro, Apolo y el cuervo, la colosal espiga de trigo y el sátiro y Taras, éste á caballo en el delfín y ese con una rodilla en tierra: tales regiones de la Magna Grecia preludian el adelanto que en breve se vió en monedas de Cortona con el trípode y el palomo, y sobre todo de Región, Siracusa, Gela, (fig. 531, 2), cuyos reversos, historiados con carros y carreros, mulos ó potros, son ya de notable forma, composición y dibujo, y en cuyas otras caras se ven, entre leyendas, un conejo, la divinidad fluvial

Gela y la ninfa Aretusa (fig. 531, 2), ambos en busto. Indicio dan estas monedas de que está próximo un período artístico de esplendor.

Cuños notables de Macedonia (fig. 529) y Tracia son los que figuran un potro en pelo y un soldado á pie con dos lanzas, y los de Mende con un jumento que tiene en el lomo un pájaro; extraños son los de Tasos con un sátiro de rodillas que lleva en brazos una ninfa, de que hay variados tipos, ó con el fauno persiguiendo á la misma muchacha (1), y característicos los de Orrescos ó Derronicos (fig. 528) con un soldado guiando una vigorosa y pasiva yunta; pero sobre todo son notables los de Akantos que reproducen el antiguo tema asiro-persa y de Asia Menor, del león devorando á otro cuadrúpedo (fig. 525, 5); intenta en unos despedazar fieramente á un toro, en otros á un jabalí. En los de Orrescos y Akantos

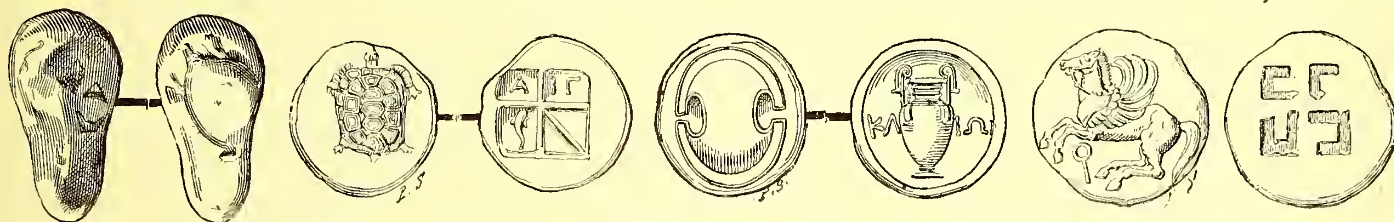


Fig. 526. – Moneda de forma primitiva en lingote de Egina y con cuños de Egina, de Beocia y de Corinto

dibujo y composición son notables por lo enérgicos é imitativos con grandiosidad. Los de Lansacos, Fócide, Clazomena y otros de Asia Menor son generalmente toscos y arcaicos, y sus tipos símbolos, como el pegaso y el delfín, poco bien relevados. Algunos de Macedonia se confunden con los de Tasos; en varias otras regiones el *quadratum incusum* (fig. 530) se reprodujo hasta época muy adelantada. El modelo monetario fué á la Grecia asiática desde Lidia y de aquí á la Grecia propia y Magna Grecia, pero el adelanto volvió en sentido inverso deshaciendo por completo en marcha inversa al antiguo curso y enseñando los postreros imitadores á sus maestros. Sobre la Olimpiada XXVIII tuvo la Hélade monedas de plata





Fig. 527. – Decadracma de Atenas



Fig. 528. – Moneda de Derronicos





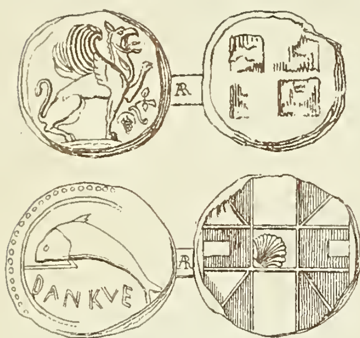
Fig. 529. – Moneda de Alejandro I

de primitivo cuño claramente señalables, y la isla de Egina (fig. 526, 1) fué por mucho tiempo la factoría productora de la moneda de tipo arcaico. Entre las Olimpiadas LX y LXXX produjo la Italia griega sus notables grabados, habiendo ciudades como Siris (fig. 531) que pudieran tenerla antes, sobre la L, y otras como Gela, Región (fig. 531, 2 y 3) y Siracusa que produjeron sus bellos reversos entre la LXX y la LXXVI. Las de Alejandro I (fig. 529), imitadas por las de Bisaltes, son de entre la LXX y la LXXIX, pudiendo ya señalarse el buen gusto y elegancia de los dibujos y grabados primitivos. Como se ve, la marcha de esta técnica iba acorde con la de la escultura, y sus estilos y gustos con los de la plástica y la pintura, siendo las escuelas escultóricas las que imprimieron caracteres en el relieve metálico. La comparación de figuras, relieves y grabados de Selinonte, Atenas, Egina y otras muchas partes, puede ser en esto de un compendioso y claro comentario al estudio de la escultura arcaica.

Con los grandes maestros del siglo v hubo un lapso de tiempo en que toda la pasión artística de la nación griega estaba atenta á la producción de obras monumentales y de escultura religiosa y nacional. Entonces el grabado de monedas no siguió inmediatamente la marcha progresiva y ascendente de la

(1) Este tema está imitado en cuños de pueblos más rústicos y con trabajo poco hábil.

plástica y arquitectura. Los tipos anteriores y locales bastaban para la acuñación de moneda de plata y cobre y continuaron en uso y reproducción constante durante casi un cuarto de siglo: el arcaísmo fué en ello, como en los vasos, un complemento de la costumbre. Transcurridos algunos años, creadas las primeras obras maestras, sirvieron éstas de motivo patriótico para su reproducción por el grabado (figura 525, 6 á 12). Desde entonces las ciudades y regiones que poseían alguna selecta estatua quisieron conmemorarla y hacer pública su importancia, propagando su reproducción con las piezas monetarias. De aquí vino el que Olimpia estampara el busto ó la estatua de Zeo en sus preciosas piezas (fig. 425); que Atenas reprodujera con los suyos las estatuas de Palas y Minerva, Partenos y Promachos (figs. 298, 525, 10 y 535); que el número de obras señaladas de escultores como Fidias, Policleto, Cefisodoto el viejo, Praxiteles, Scopas, Lisipo y muchos otros (algunos antes mentados) se hayan reconocido modernamente por las monedas en reproducciones de los museos. La habilidad técnica fué creciendo en el grabado de monedas como en la plástica mayor, y las ciudades principales de Grecia fueron dando por ellas pruebas de su sentimiento de belleza y de su afición á la escultura. Al llegar al siglo IV la técnica adelantada permitió al grabador producir piezas artísticas de un diseño, composición y relieve admirables, dignos coetáneos de las mejores figuras de Júpiter, Atena, Ceres, Baco y Afrodita.


Fig. 530. – Cuños de época adelantada con forma primitiva

Recuerdo de los antiguos cuños es aún la moneda de Argos en que se ven representados en el anverso la cabeza y el pecho de un lobo corriendo, y al reverso el nombre y símbolo locales en el cuadrado; notabilísimas son las de Sicione con la Quimera en el frente y la paloma entre circulares ramas en el dorso; varias de Atenas con la cabeza de la hija de Júpiter y el mochuelo (figura 525, 10), y otras de Italia como las de Selinonte con Apolo y Diana en un carro, y opuesto á ello el río Selinos ofreciendo una libación ante un ara de Esculapio (fig. 532, 2). Y agruparse puede con éstas por el estilo la de Naxos con la cabeza de Dionisos barbado y con diadema y corona de hiedra en el anverso, y un sátiro de cuerpo entero en el reverso (figs. 525, 11 y 532, 3), que parece un recuerdo de Mirón; Agrigento y Empedocles tuvieron monedas notables de estilo parecido y formas severas en sus bien combinados grabados, dos de este grupo y período: son de entre 450 y 405 antes de nuestra era.



Fig. 531. – Monedas de Siris, Gela, y Región del período arcaico

Ya del siglo IV eran las bellas monedas de Mesenia con el busto de Zeo algo modernizado y el trípode entre inscripciones; las de Tarento (fig. 532, 4) con el soldado junto al potro y el supuesto Taras sobre el delfín; las bellísimas de Arcadia con la cabeza magistral de Zeo Olímpico y el dios Pan sentado (fig. 274); la de Fenea (fig. 525, 8) con un correctísimo busto de Ceres y el Mercurio llevando en brazos al niño Arcas; la de Stinfale (fig. 525, 9) con Diana y Hércules; la de Opus (fig. 532, 6) con otra Ceres y Ayax; las de Calchis en Eubea, con Apolo coronado y la divina lira; las de Tesalia, Cos, Gortina (Creta), Hiele (Elea), Akragas; (figura 532, 1) las llenas de perfecciones de Heraclea (fig. 532, 5) con Pa-

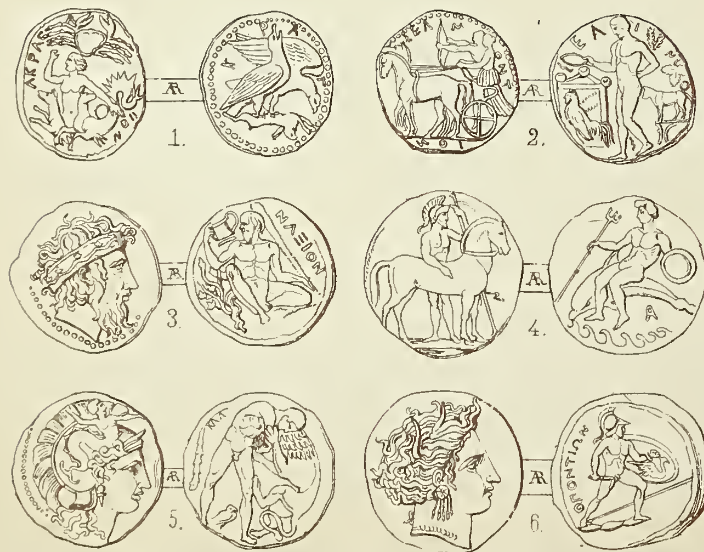


Fig. 532. – Tipos de Akragas, Selinonte y Naxos del siglo V y más perfectos de Tarento, Heraclea, Opus y Macedonia

las y Hércules; de Turi, Metaponte en la alta Italia; las de Filipo de Macedonia (fig. 532, 7) con el busto del soberano con el escamoso y fantástico morrión y el trípode sacro, ó con el rostro sereno de Júpiter y el brioso corcel montado por un niño, recuerdo del fogoso vencedor en las refriegas y conmemorativo de los triunfos bélicos y de los beneficios de Júpiter otorgados á los belicosos montañeses. Algunas de estas monedas son de diseño y relieve inmejorable. Los bustos y el cabello tienen magistral grandeza. Inmejorable grupo siciliano dejó Siracusa, (fig. 525, 6 y 7) sus *pentekontalition* con la faz de la ninfa Aretusa de correctísimo perfil, con la de Palas ó Artemis en el anverso y el carro con la veloz cuadriga dominados por la Victoria. De la provincia púnica de Sicilia imitaron admirablemente los siracusanos tipos y monedas de Siracusa, y esta ciudad y aquéllas continúan su prestigio del período anterior. Las unas llevan el nombre del grabador Cimón y otras las del perito Eucleidas.


Fig. 533. – Cuños posteriores á Alejandro de la liga Etolia, Antígono, Poliorcetes y Perseo


Fig. 534. – Tipos perfectos del siglo III al I con bustos de soberanos

El arte de que las monedas del período hacen gala es aquel mismo arte que representaba dioses con la majestad de Fidias y la perfección de Policleto, la elegancia de Scopas y la delicadeza de Praxiteles, la hermosura de Alcamene y la corrección de Lisipo; y si en el siglo V tiende al gusto severo y majestuoso, en el IV tiende á lo bello ideal lleno de gracia y delicadeza, y en tiempos de Alejandro la perfección de modelado y el encanto natural fueron las cualidades culminantes. Los cuños de estos dos siglos pudieron servir de modelo á cuanto posteriormente se produjo con monedas notables, así en buena elección de figuras, como en hermosa composición, en hábil ocupación del espacio, como en diseño, modelado y relieve, y en ideal concepto y selecto buen gusto que puede encomiarse por modelo. Admira ver en tan diminuto espacio tanta perfección reunida y arte tan superior con tan elementales medios de mecánica industrial para la estampación de los tipos, y encanta mirar en obras microscópicas con apariencia de exiguas, de vulgares y comunes, á manos llenas prodigadas y usadas por todo un pueblo tanta grandeza y hermosura, de encantadora labor. Es que el griego era artista de superiores dotes hasta cuando producía lo vulgar, adocenado y común. Mas debe tenerse en cuenta que en el cuño estampado y la pieza monetaria veía el heleno una obra de arte, y de arte superior, de que se enorgullecía un pueblo y hacía ostentación una ciudad: era un recuerdo patriótico y un emblema de prestigio de una nombrada localidad. Por ello regiones como Arcadia y ciudades y villas sin gran fama y sin escuelas artísticas de privilegiado recuerdo y hasta tal vez sin artistas, produjeron tan famosas piezas como las de Fenea y Stinfale, Opus y Calchis, Tarento, (fig. 532, 4 y 5) Heraclea, Akragas ó Agrigento y Siracusa. Los triunfos de las ciudades, las ligas y pactos políticos, los lauros obtenidos en las fiestas y juegos olímpicos, el dominio temporal de regiones (cual


Fig. 535. – Monedas posteriores á Alejandro con tipos de dioses y bello cuño

el de Arcadia en Olimpia), los beneficios de los dioses eran conmemorados en las monedas con que se pagaba á los soldados y se generalizaban tratos con la industria y el comercio, y estos estímulos del sentimiento patrio fueron vehículo del adelanto con que se practicó el grabado de la acuñación monetaria. Aquellos grabados eran emblemas que así hablaban con símbolos de ideas y sentimientos como expresaban con imágenes perfectas y atractivas cuánto era el valor estético y el apego al arte plástico de las varias regiones helénicas.


Fig. 536. – Cabeza de Alejandro

Las monedas de diferentes partes prueban que el adelanto de su grabado fué sucesivo y regular entre las Olimpiadas LXXX y la CIV. Las de Sicilia ofrecen los bellos cuños de Selinonte entre las Olimpiadas LXXX y XCIV ó el año 450 antes de la era común; mientras que las mejores de Siracusa y de las más bellas griegas son de sobre el año 369 ú Olimpiada CII; las de Agrigento, admirables con las dos águilas (fig. 532, 1), son anteriores al año 405 ú Olimpiada XCIII; las de Calcidia, de sobre 376; las de Megalópolis y Mesenia (no de las más perfectas), intermedias; las de Olinte, de sobre 361 ú Olimpiada C, y las de la liga Arcadia con Júpiter y Pan sentado en el Olimpo (fig. 274), de sobre 360 ú Olimpiada CIV. Otras muchas fechas pudieran mentarse más ó menos seguras; pero todas comprueban la sucesión progresiva del grabado, su marcha con las escuelas plásticas griegas, el influjo de los grandes maestros, la comunidad de prestigio monetario y las primacías de comarcas distintas de Italia, Grecia y Macedonia. En éste y el anterior período la historia de la escultura halla su comentario y aclaración complementaria en los cuños de las monedas que recuerdan de modo artístico los principales modelos de la escultura y las obras populares ó maestras perdidas que nos citaron los antiguos. El contraste de la diminuta reproducción grabada y de los grandes originales hace más importantes éstos por lo vivo del recuerdo y por la fineza y perfección con que están reproducidos, aunque con libertad de copia: es una versión libre, pero verdadera y auténtica.

Desde Alejandro á la dominación romana efectuóse en el grabado de monedas una decadencia paralela á la de toda la escultura. Los primeros tiempos, y por decirlo así, casi todo el siglo IV, se sostuvo el prestigio de los tipos con belleza y perfección técnica. Las monedas con representaciones de Alejandro (figs. 471 y 472) y las de Lisimaco con el busto del Macedonio (fig. 470) fueron modelo en todos conceptos. Bellas eran también las de Seleuco I, Antíoco Soter y Teos, Demetrio Poliorcetes, Ptolomeo I, Ptolomeo y Berenice, Felipe Arrideo, Antígono (fig. 533, 2), otras de Lisimaco; las sicilianas de Agatocles y Hicetas, Pirro, Hieron; las importantísimas de la liga Aquea; la de Etolia (fig. 533, 1) con el busto de Hércules joven, parecido á Alejandro y aun mejor á alguno de sus sucesores (figs. 471 y 472); las de Atenas con un perfecto busto de Minerva. Y dignas de recuerdo las de Antíoco III y IV y de diversos soberanos de Macedonia, Siria, Pérgamo, Sicilia y Magna Grecia abundantísimas, que aun cuando no valen lo que las anteriores, son dignas de encomio ó especial mención: algunas alcanzan hasta comienzos del siglo I con excelente imitación de anteriores cuños, y otras son aún notabilísimas como la de Perseo de Macedonia (figs. 533, 3 y 4). Los tipos y listas de extenso recuerdo que se han dado á conocer, prueban que no se perdió fácilmente el interés del grabado y la habilidad de los grabadores. Son muchas las monedas (fig. 534) que reproducen retratos de soberanos, y esto facilita el ordenamiento y agrupación cronológica y artística de los tipos por localidades, regiones y épocas. Las que representan dioses (figu-


Fig. 537. – Sileno montado en un macho cabrío


Fig. 538. – Bacante embriagada


Fig. 539. – Baco

ra 535), símbolos y armas ó emblemas, obras de arte y otros recuerdos importantes para su historia son muchas, habiéndolas dignas de gran atención y estudio. Algunas de varias regiones, Macedonia, Siria, Egipto, dan, como las arcaicas, gran importancia al emblema, y otras de Creta (fig. 285), Éfeso y Apamea en Frigia representan sólo grupos simbólicos, aunque con arte en su anverso y reverso. La historia de las monedas lleva entonces por sus grabados á las de época romana.

A la práctica de grabar en metal hay que añadir el grabado en piedras duras que practicaron los griegos desde la época arcaica y de las piedras con imágenes en relieve que también ejercieron, especialmente entre los siglos V, IV y III. La primera es la forma de *intaglios* que practicaron antes los orientales, constituyendo el verdadero grabado ó el trazado de figuras en hueco, y la segunda el que diríamos grabado en relieve y que produjo los camafeos (figs. 536 á 540). Uno y otro formaron parte del arte de grabar piedras finas y duras correspondientes á la Glíptica ó la *Scalptura* de los antiguos. Aquella producía piedras *refundidas* cuyo objeto era procurarse una estampación gráfica en materia blanda ó permeable; la otra tenía por objeto ornar y embellecer objetos de precio y joyas, y en los últimos tiempos hasta vasos y piezas decorativas de artístico efecto y corte. Las piedras empleadas en uno y otro trabajo eran generalmente para los grabados en hueco las amatistas, como piedras preciosas con su casi exclusivo privilegio, y como semipreciosas las ágatas de vario color, las calcedonias, cornelinas y las esmeraldas ó *plasma di esmeraldo;* para los camafeos empleábanse ónices ceniza ó de tinte ahumado ó lácteo y de variadas franjas, sardónicas y otras piedras polícromas que proporcionaba el comercio del Oriente. Pastas y piedras falsas se empleaban también que permitían objetos de belleza y baratura para el adorno y el comercio. El diamante no se labraba ni se tallaba entre los antiguos.



Fig. 540. – Ptolomeo Filadelfo y Arsinoe (mitad del verdadero tamaño)

Entre los griegos de la época primitiva era la piedra grabada un sello que como abraxas, anillos ó en otra forma servía para sellar sitios reservados, tesoros ó lugares donde se guardaban objetos valiosos ó importantes bajo la salvaguardia de un timbre. También debían servir para otros fines y tal vez como imágenes protectoras y de significado religioso en collares, brazaletes, etc., á la manera asiática. De Asia procedía el grabado de piedras finas, como el de metales de las mismas comarcas. Caldeos y babilonios, persas y fenicios introdujeron, sin duda, sus abraxas y anillos-sellos por medio de Frigia en los jonios asiáticos, y aclimataron su industria entre los helenos. Así los italianos de diversas familias los recibieron: Etruria, por ejemplo. El griego, empero, mejoró la forma, embelleció el objeto y le hizo de artístico magistral. Samos fué uno de los centros de práctica de esa industria y propagación de sus obras. Los antiguos hacían mención del anillo de Policrates grabado por Teodoro de Samos, y los modernos lo traen á cuento por referencia, pero sin darlo como versión legítima. Más crédito se da ahora á la indicación antigua de que Menesarco de Samos, padre de Pirgoteles, era un hábil *dactilóglifo* ó grabador en piedras duras. En una y otra noticia Samos queda siempre como centro de artífices de esta clase.

Las piezas que hoy se juzgan como primitivas no remontan más allá del siglo VI. Son unas de forma oval llamadas *escarabeos*, por ser tales piedras parecidas á las del mismo nombre, egipcias y etruscas, en su impresión general, y otras simples *intaglios* con circular ú ovoide forma. Entre las primeras pueden mentarse como conocidas las gemas con un esfinge y un primitivo trazo humano parecido á Mercurio, como efebo en ejercicio gimnástico. Los dos tipos están trazados con suma seguridad é intención lineal, y el



Fig. 541. – Gema Aspasios

primero con corrección. Entre las otras las representaciones de cuadrúpedos de forma imitativa y actitud violenta, que reproducen á veces el tema del león luchando con el toro (fig. 525, 1), son tipos marcados de época arcaica. Diana con la antorcha es sumamente típica; Apolo con el arco y el cervato es trazo más adelantado, y Edipo dando muerte al esfinge (fig. 525, 2), ó un lobo (media figura) teniendo entre las manos como despojo la cabeza de un carnero son otras dos piezas grabadas que señalan los últimos tiempos del arcaísmo.

Como de tiempo muy posterior y adelantado trabajo y correcto diseño señálanse muchas piedras de representaciones míticas, de reproducciones de dioses y otras estatuas de importantes artistas, y varias con asuntos tomados de las leyendas de dioses, de Afrodita y Eros muy particularmente, y de agraciados temas en que juega y se solaza la fantasía y dió pruebas el grabador de soltura, destreza y vena. Estas piezas son en su mayoría contemporáneas de Alejandro y posteriores, habiéndolas con retrato que son de admirable técnica y arte. La gema *Aspasios* (fig. 541), y la de *Eutiches*, que representan la Atena de Fidias; el Zeo Egiocos (fig. 427) antes estampado, y otras muchas, son reproducciones de estatuas que emulan la belleza de los originales. La que figura un desposorio parece del siglo v;



Fig. 542. – Afrodita montada en un toro macizo, dicha de Glicón



Fig. 543. – Gema con asunto del Himeneo

la firmada *Apolonides* con el becerro echado, es, según Plinio, obra de un maestro contemporáneo de Pirgoteles, el grabador de Alejandro; la del león alado (como el león de San Marcos) luchando con una serpiente, señalada con el nombre *Midias*, es de valiente y grandioso trazo y tiene forma de camafeo; y son de una fantasía elegante el camafeo *Glicón* de la colección de París, con Afrodita montada en un toro marino nadando sobre las olas y entre amores y delfines (fig. 542), tema lleno de frescor digno de un Scopas y que revela el influjo de aquellos autores de la plástica ateniense magistral y hermosa. Notable y coetáneo es también el camafeo de la misma colección que en complicado grupo representa á Pelops abrevando sus caballos: es un primor de detalle y de hábil ocupación de espacio (fig. 525, 13). Todas estas piezas parecen anteriores al siglo III y son, sin duda, de fines del siglo v ó del transcurso del IV. Algunas gemas y camafeos de esta época merecieron por sus asuntos atractivos, su ingenioso agrupamiento, su ejecución primorosa y su franca, locuaz ó juguetona fantasía que les recordaran los poetas en sus lindos é intencionados epigramas (figs. 543 y 544). Menciónanse como de tal clase dos conservados en la *Antología* referentes á Eros, al Amor y Psiquis, y los de amores míticos cual los de Zeo









Fig. 544. – Varias gemas de Eros, ó el Amor, Psiquis y otros temas de idilios y epigramas





en simbólicos grupos, lindísimos como los temas de otras piedras grabadas, motivo de su inspiración.

Mas las que fueron notabilísimas obras eran las de admirables retratos de los sucesores de Alejandro, que no tienen superior en magistral ejecución. De éstas quedan algunas en colecciones europeas y como propiedad de soberanos que tienen del arte la realeza. Tales son como principales el fragmento de piedra preciosa con parte de la cabeza de Alejandro que en otro tiempo se atribuía á Pirgoteles y que es de envidiable primor de trazo; el de Demetrio I de Siria y Laodicea (fig. 545, 1), que por su grandiosa sencillez es verdaderamente ático; el de la colección de Berlín con los rostros de Ptolomeo Filadelfo y su consorte, que son ricos de adorno y enérgicos de trazo al par que de cuidado detalle; el notable de Viena con Ptolomeo II y Arsinoe su esposa (fig. 545, 2), y el famosísimo de San Petersburgo (fig. 540) con los retratos del primer Ptolomeo y la bellísima Eurídice, primor y perfección en su clase, que no tiene par entre las preciosas piedras que nos legaron los griegos. Cubre al soberano pequeño casco con corona de laurel, y una trabajada y rica égida rodea su pecho y hombros. La reina, peinada graciosamente, ciñe también corona de laurel. Uno y otro son de perfil muy correcto y de rostro bello ó hermosísimo, digno éste de la mejor Diana ó Afrodita. Todas esas obras forman un grupo de preciosidades artísticas del último período del arte griego que puede llamarse selecto (1). Un ideal superior realza estos retratos y colora sus encantos, así en la primorosa técnica como en la producción del retrato, haciéndonos parangonar la plástica mimada y pulcra, finísima, del cincel, y el procedimiento mecánico con soberana plástica y las loadas maravillas que nos legó el arte griego.



Fig. 545. – Demetrio de Siria y Laodicea, Ptolomeo II y su consorte

Aquella ágata que nos señala Plinio con la figura de Apolo y el coro de las nueve Musas que poseía Pirro, debía ser otro grabado de artificio peregrino superior á los ya dichos.

Maestros notables y eximios escultores eran muchos de los que estas obras labraban. A los ya citados nombres añaden varios autores muchísimos, algunos que parecen de falsas imitaciones antiguas y modernas, y otros que ni siquiera son griegos; pero entre los que se dan por verdaderos, además de los muy conocidos, hácese mención en orden alfabético de *Agatopus*, *Atenión*, *Boetos*, *Epitincanos*, *Evodos*, *Eutiches*, *Félix*, *Heracleidas*, *Herófilos*, *Hillos*, *Koinos*, *Mikón* (que algunos confunden con *Glicón*), *Neisos*, *Nicandros*, *Onesas*, *Panfilos*, *Protarcos*, *Solón* y *Teucros*. Todos esos nombres son de artistas del siglo IV y algunos de fines del siglo V, y de los más afamados posteriores de que se hacían lenguas los latinos. Así opina hace más de medio siglo la sabia crítica, tras observaciones eruditas y los recelos producidos por el hallazgo probado de sinnúmero de piezas falsas. Los nombres de los artistas no son nunca los más visibles entre los inscritos en las piedras: son éstos los de propietarios que las adquirían de los artífices. La fineza del trabajo y su admirable pulimento son garantía apreciable para asegurar el juicio sobre la autenticidad de las gemas que se señalan como antiguas. Abundaban en Grecia las piedras grabadas

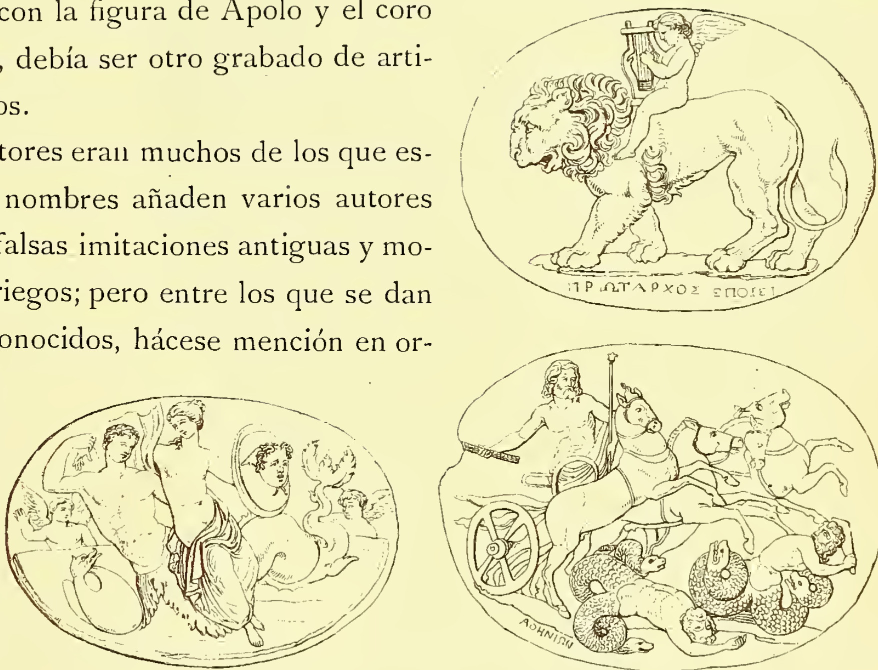


Fig. 546. – Notables camafeos de varios períodos

(1) Los nombres que hoy se dan á los retratados son los que parecen verídicos, comparando los rostros de los camafeos con los cuños de otras monedas.

y camafeos (figs. 536 á 539) después del siglo v y quizás al terminar éste, pues aparte de aplicarlos como sellos, anillos y medallones, los empleaban los joyeros en los lujosos dijes y objetos de adorno y tocado, y formaban por sí solos la parte más importante de los ya dichos vasos realzados por valiosas piedras y casi formados por ellas. Algunos de tales camafeos debían ser de extraordinario tamaño, cual el camafeo Gonzaga del emperador de Rusia (fig. 540), de más de diez y seis centímetros, y otros de fabuloso precio, cual los que mencionó Parmenión del botín de Alejandro en Persia, que ornaban preciosas copas de cincuenta y seis talentos de peso, ó los que Cicerón cita, como gala de los Seleucidas. De un Mitridates se cuenta, por referencia de Apiano, que poseía en su tesoro *dos mil* copas de ónice engarzadas en oro y que era en sus días su reino centro principal de comercio en valiosa pedrería. Grande era el lujo de las joyas y de objetos suntuosos entre los príncipes y ricos en la decadencia griega y entre los griegos de Asia, y á su imitación la gente pobre adquiría las piedras falsas para realce de sus joyas. Grabábanlas con maestría y singular buen gusto artífices especiales, y hacíase de ellas gran comercio y prolija propaganda; ornábanse con ellas personas de toda clase, y en especial las mujeres, imitando á las de Oriente en abundante adorno, siquiera con mejor gusto, y ya en pleno siglo IV llevábanlas con profusión los músicos y figurantes en el cuerpo, el vestido y hasta en los instrumentos armónicos, tachonados por costumbre de fina y falsa pedrería. (Véanse las figs. 324 y 325 heroicas, 330, 423 y 424, 427 y las antes citadas.

Las pastas, el vidrio, el ámbar, el marfil, eran también materias que se tallaban y esculpían, grababan ó combinaban en la antigüedad griega como en los pueblos más antiguos. Las pastas para figuritas, camafeos é imitaciones de piedras finas; el vidrio y el cristal monócromo ó polícromo para joyas, dijes y vasos pequeños á imitación de los fenicios; el ámbar amarillo para realce de muebles, figuritas y copas como incrustación desde antiguos tiempos y hasta desde la época homérica. Algunas cabezas de Medusa quedan todavía en piezas que eran parte de zarcillos y pendientes (Berlín), que estiman los coleccionistas por lo escasas y que dan prueba de la práctica de su trabajo y de su empleo entre los griegos. En cuanto al marfil y á otras materias semejantes, como los colmillos de hipopótamos importados á Grecia de la India; como el nácar, la concha y otras escamas, fueron de uso común ó frecuente para objetos suntuarios de forma y aspecto artístico, cual el marfil y el oro para las carnes y accesorios de las estatuas.

Forman los vasos pintados otra parte importante del arte decorativo é industrial griego, relacionado con la escultura y pintura. El barro, materia blanda y dúctil, permeable y moldeable fácilmente, se prestaba á variadas, sucesivas y elegantes formas en manos de los alfareros griegos desde remota época, que los antiguos señalaban como las de Hiperbius, Dibutades, etc. En los vasos de arcilla, como en los de otras materias, representan la forma y proporción, la naturaleza y objeto del útil construído ó su aplicación doméstica, pública é industrial. Grandes ó pequeños, bajos ó esbeltos, estrechos ó anchos, eran los vasos griegos según el fin á que se les destinaba, pero siempre fueron bellos, agraciados ó hermosos, artísticos en forma y apariencia desde los más remotos tiempos de la vida griega. Estos vasos se clasifican hoy en piezas grandes ó pequeñas para contener líquidos, vasos para beber, vasos religiosos, vasos funerarios, vasos de recompensa y premio y vasos de adorno. Todos poseen tres partes principales, á saber: pie, panza ó cuerpo y cuello, con las adherentes de asas y boca que varían según las condiciones del útil. Algunos tienen partes de relieve y los no groseros ornamentación y escenas pintadas. Como construcción, son los vasos de arcilla piezas arquitectónicas organizadas según las leyes de su solidez, equilibrio y capacidad; como forma externa y ornato relevado ó por su apariencia, se relacionan con la escultura y son siempre obra plástica; por su ornato y escenas pintadas tienen de común con la pintura. De la griega dan noticia los vasos de arcilla, así por el adelanto de dibujo y coloración y por las escenas en ellas representadas, que tienen de común con las que describen los clásicos; que siempre imitan y que de vez en cuando reproducen. En esta parte es la pintura de vasos un explícito comentario de la his-

toria de la pintura griega, cuyas importantes obras nos son por completo ignotas. Dan también los vasos pintados colección de ornatos griegos, cuya historia nos conservan con su belleza lineal y su variedad polícroma, formando sus agrupaciones tratados gráficos de ornato helénico y bajo todos conceptos son un primor de arte, belleza y buen gusto. En todas las artes griegas puede juzgarse á esta familia como pueblo estético por excelencia; mas al reunir los variados tipos de su alfarería que ofrecen los jarrones, copas, tazas y frascos, se le califica por sus primores del más exquisito y ático selecto.

Todas las partes de que el vaso de barro se compone tienen en el griego la más perfecta adecuación, no siendo excesiva ni defectuosa ninguna, ni se halla en ellas exiguo motivo por que ponerle tilde. En su conjunto es un objeto industrial que así puede considerarse útil como bello, y en el que se duda en él cuál sea su objeto y preferente punto de vista por qué considerarle, si como pieza de servicio ó como objeto decorativo (figs. 547 y 553). El ritmo y la proporción están en los vasos tan atinadamente hallados, que sólo esa cualidad es en ellos una perfección; el sentimiento de belleza es tan vivo y grande, que nacen de ellos obras selectas; el trazo lineal tan puro y sentido, que les convierte en un primor; las adherencias y apéndices, las partes secundarias, están tan bien situadas, proporcionadas y relacionadas con la principal (las asas y bordes, por ejemplo), que hacen de ellos un admirable adorno; la relación y enlaces de pie, cuerpo y cuello se efectúan con tanto arte y atinada medida, que todo vaso griego resulta un modelo artístico; las partes esculturales, como en el *ritón*, son sencillas, sobrias, apropiadas, caprichosas y más ó menos imitativas, pero de fino ingenio, y las pinturas que las decoran esmaltan el objeto tomando por campo el centro ó cuerpo y por marco ó cenefa el pie y cuello, que limitan, cierran y encuadran con riqueza y originalidad la composición ó cuadro desarrollado en el centro fondo y más espaciosa parte de la copa, taza ó jarro. El conjunto de partes que como *esenciales* ó *decorativas* integran en el vaso de barro pintado hicieron de éste



Fig. 547. – Vaso griego hallado en Canosa con pinturas que figuran á Orestes acosado por las furias. Museo de Nápoles

siempre en Grecia un verdadero objeto de arte, una pieza escultural con toda la importancia de obra plástica acabada. ¡Y no eran más que comunes productos de alfarero! Las anchas *cráteras* de espaciosa boca que parecen sentadas en un pedestal portátil ó con elegantes brazos en volutas y esculturas; las *hidrias* de hinchada panza, pequeña boca, estrecho pie y cortas adherencias; los sencillos *stamnos* ú *oxibafones* panzudos y con ovales asas como orejas; las esbeltas *ánforas* de pie ligero, con tapa ó sin ella y de engalanado cuello equilibrado por brazos ondulantes; los *bombilios* y jarros corintios ó de Tanagra, ó los más pequeños *legnitos*, cuyas proporción y gracia bastan para darles mérito; los hermosos jarros de *Nicostenes*, selectos y originales, propios para fundirse en bronce ó labrarse en precioso metal (figs. 548 y 549); los bellos *kelebe* ó los aristocráticos *kilix*, *cántaras*, *carchesión* con dos asas, ó *kiatos* con una, tan nobles en manos de los dioses como en las de los hombres; copas de cáliz espacioso y breve y alto pie donde escanciar la ambrosía y néctar, ó el espumoso Chipre y el Lesbos aromoso, y para no mentar otro, el familiar *ritón*, de típica y caprichosa forma, como un cuerno de la abundancia, que fijado en un trípode pasaba de mano en mano en los festines y comidas para refrescar la boca y saborear el líquido confortante que protegió Dionisos: todos, vasos ó copas, cántaros ó jarros eran de peregrino encanto y construcción expresiva á su objeto peculiar.



Fig. 548. – Crátera pintada con lucha de griegos. Museo Británico

La forma y proporción de los vasos tuvieron por base su objeto y empleo, y así la tuvo el tamaño de la vasija ó su capacidad, y la relación de partes, pie, panza, cuello, boca, se sujetaron al concepto de su aplicación: la situación de las asas fué también motivada por su empleo medio de acción ó de solidez. Y las molduras que rodearon la boca y pie, como filete, media caña ó caveto, determinaron cual en arquitectura un fin de sostén ó circulación, de mediación de cuerpos ó de enlace de miembros. El ornato pintado tuvo también reglas de aplicación en diferentes épocas y en vasijas de formas distintas para satisfacer á su construcción y ornar como parte principal el centro ó cuerpo, y como secundarias el pie ó parte baja y el cuello y boca. Desde remoto tiempo, ya en cenefas, ya en escenas formando cuadros, la panza fué como el friso del vaso, y cuando éste estuvo dividido en dos partes (verbigracia en las ánforas) la mitad ó porción inferior ornamentada fué como el arquitrabe y llevó ornamentación geométrica ó de flora regional ú orientalizada; el cuello formó otro bello remate que continuó á veces elegante y gracioso por la boca y tapa y se extendió acaso, aunque en escasas piezas, á las molduras del pie. Siempre el cuadro ó los cuadros centrales quedó ó quedaron aislados é independientes entre breves franjas, cintas ó cenefas, y sobre un fondo colorido, el común y general del vaso, amarillo, rojo, negro ó castaño.

Todos los períodos de la bella alfarería pintada están marcados en la historia del arte griego por caracteres de localidad, época y estilo, por formas, coloración y asuntos determinados de an-

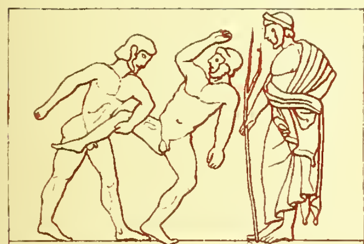


Fig. 549. – Vasos de las clases más usuales que produjeron y pintaron los griegos

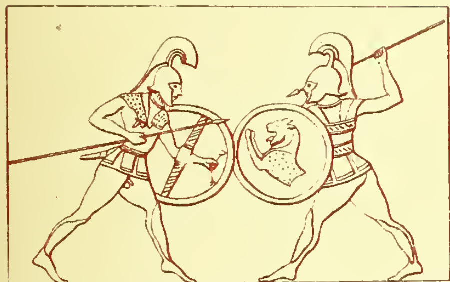
tiguo (allá sobre el siglo VIII). Corinto, Atenas, Egina, Samos fueron centros industriales que dieron al comercio abundantísima producción de vasos y á Grecia medios de transacciones y de riqueza. La población de esas y otras ciudades vivía en su mayor parte del trabajo de alfarero. Varias regiones de Italia y colonias griegas, imitadoras las más de las ciudades antedichas, producían también bellas copias y originales más tarde que se confunden con los de la metrópoli. Los asuntos de ésta servían de tema para ornar aquéllos producidos en las colonias. El origen y procedencia de los vasos pintados se presta por tanto á discusiones perennes, sin que se pruebe siempre bien la procedencia de los que se estudian. Los de Atenas suelen marcarse, empero, por caracteres determinados que sus inscripciones y asuntos confirman. Las vasos corintios hallan en su forma los rasgos de su procedencia; los de Egina los hallan en sus asuntos y estilo; Samos tiene rasgos orientales que se relacionan con los de la escultura. El comercio de Grecia é Italia y la gran exportación de sus vasos por mercaderes fenicios, cipriotas y griegos están comprobados por los autores antiguos que, como Seylax, aseguran que la cerámica ateniense era llevada hasta Cœrne.



Fig. 550. – Atenas Promacos, de un vaso de Vulci. Estilo arcaico adelantado



Son más antiguos vasos los que tienen figuras muy sentidas y características de color castaño rojizo ó negro sobre fondo amarillento ó claro, ó á veces también rojizo, que es el color general del vaso y de la tierra de que este mismo está formado. Esta es en los más antiguos la nombrada tierra de *Colias* como material á propósito. La *testa trita* era, al decir de Plinio, el color de los vasos más antiguos. Tierras más finas se mezclaron á las primeras dando á las vasijas más compacta y pulida apariencia, ligereza é impresión mate. La ligereza fué cualidad por la que se distinguieron las vasos griegos hasta los más grandiosos, aun en épocas primitivas de la industria de alfarero. Algunos toques blancos se ven en vasos de este primer tipo. Su modelo más antiguo es el conocido vaso Dodwell de Munich, copa ó taza con tapa á manera de polvera que nos recuerda involuntariamente lo que debió ser el cofre de Cipselo y en el que la ornamentación forma dos franjas paralelas que giran en derredor del cuerpo, y una tercera que cubre la tapa en derredor del pomo ó botón, á la manera que gira en las tazas femeninas y de Chipre antes mentadas (figs. 116



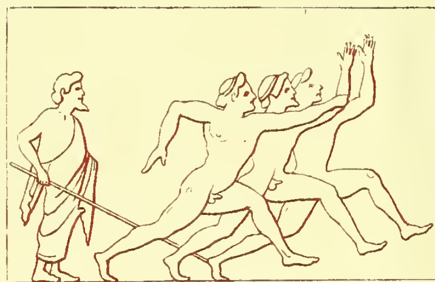


Fig. 551. – Pinturas de vasos figurando ejercicios *públicos* y *luchas*. De estilo adelantado arcaísta



Fig. 552. – Atena y otros dioses de estilo arcaísta

á 118). Las figuras de las fajas de este vaso son todas cuadrúpedos y algunos pájaros en el cuerpo, habiendo muchos de origen oriental, como leones, tigres, ciervos, que revelan influencias asiáticas en la cerámica griega; en la tapa hay esfinges y arpías, quimeras (rasgo también oriental, quizá fenicio), pájaros y la escena de caza de un jabalí. El campo ó fondo en que se ven las figuras está cubierto de flores (rosas y palmas) y diversas inscripciones griegas. En el pie y pomo y en la cenefa que separa los círculos de figuras, la ornamentación es geométrica, toda elegante y característica. Un recuerdo reflexivo enlaza el precioso vaso Dodwell con varios hallados en Curium y partes distintas de la isla de Chipre (fig. 123). Otros vasos de igual ó parecida forma no tienen figuras, sino ornamentación de entrelazados.



Fig. 553. – Ánfora con temas de la leyenda de Teseo, hallada en Canosa. Museo de Nápoles

Igual carácter con distinta forma ofrecen en el mismo estilo los jarros llamados Corintios (fig. 549, 1) con registros ó zonas de igual clase animal y simbólica, pájaros fantásticos, formando dos ó más franjas paralelas en que la fauna oriental toma plaza entre los toros y demás cuadrúpedos habitadores de Europa. Por haberlos hallado en su mayoría en sepulturas corintias, se calificaron hace años de vasos *Corintios* todos los de su clase; mas hoy se ha visto que existen iguales en Etruria y en otros puntos de Grecia é Italia, y que los llamados de Milo y Tanagra son de forma é inspiración parecida, aunque más ó menos hábil, si bien en algunos la imaginería no forma franjas, sino una decoración en toda la extensión del cuerpo del jarro. Las figuras fantásticas y aladas constituyen los motivos pictóricos de tal imaginería. El *alabastrón*, el *bombilios*, el *ariballe* circular y el *kilix* espacioso son los tipos industriales de esta cerámica. Los vasos con figuras animales y simbólicas solas forman un grupo primero y de comienzo de ese estilo llamado corintio, que otros apellidaron oriental ó greco-oriental y algunos dijeron con más propiedad de influjo fenicio. Los hay entre unos y otros de gran tamaño.

Más adelantado estilo se halla en los vasos dichos corintios con figuras y escenas heroicas y míticas, contemporáneos ó poco más modernos, de allá sobre la Olimpiada XXX (660). Estos son los que llevan inscripciones en caracteres arcaico y corintio, que dan á conocer los nombres de los personajes en ellos figurados. La forma de estos vasos es grandiosa y elegante. El Louvre tiene selecta colección. Hallados en Cœre la mayor parte y en país etrusco, son, sin embargo, griegos por los asuntos y el estilo. La mezcla oriental es en ellos visible, así en los animales figurados, como en la distribución por franjas ó zonas de su *imaginería*. El de Paris, que repre-

senta la partida de Héctor rodeado de su familia y de personajes troyanos, es una crátera de espaciosa y clásica forma que conserva toda la rítmica delicadeza del arcaísmo adelantado. Como Demarate llevó á Italia la cerámica corintia, así se explica que se haya hallado en nuestro siglo ésta en territorio etrusco. Mas los caracteres griegos, corintios, están por eso en toda su belleza rígida en los vasos de este adelantado estilo, que revelan gusto, arte, leyendas y costumbres de puro sello helénico. En los de último tiempo arcaico los toques blancos abundan sobre la composición pintada. Y las antes profusas flores que llenaban los espacios del fondo desaparecen por completo sustituídas por las inscripciones.



Fig. 554. – La purificación de Teseo

En las épocas más antiguas de la pintura de vasos tenían las escenas en ellos figuradas carácter ornamental en el modo de su distribución, perfección y belleza; fantasía y gracia en las franjas de fauna, símbolos y monstruos; grandeza mítica algunas veces en las legendarias, y ridícula y grotesca apariencia en las heroicas y míticas; algunas de las últimas parecen verdaderas caricaturas y otras son de un género cómico subido con deméritos de la epopeya y la leyenda. Dignas de memoria por lo típicas y características son las de un kalpis con la partida de un héroe, y la de un ánfora con Dionisos y dos sátiros, una y otra del más primitivo y rústico diseño, típico, empero, y lleno de intención. Las escenas báquicas, adecuadas á los jarros de vino, abundan entre estas del arcaísmo primitivo. Y en la época inmediata aún arcaica, las ánforas para aceite con la figura de Palas y la inscripción ó leyenda anexa que se daban por premio en las fiestas Panateneas (fig. 553), las con representación de luchas, carreras y otros temas de victoria (figs. 550 y 551), dan nuevo sello á la más variada forma de vasos y jarros salidos de los talleres del Ática. Las representaciones alegres de Dionisos son también abundantes. Como de temas legendarios, épicos ó heroicos pueden citarse la muerte del Minotauro, la caza del jabalí por Antifatas, Héctor muerto arrastrado por Aquiles, Euripile despidiéndose de Adrasto y Anfiaros, Memnón arrebatado por Eos después de muerto por Aquiles, la lucha de Hércules y Cienos, Hermes y las tres diosas dirigiéndose al amparo de Paris, la lucha de Apolo y Hércules, el Nacimiento de Atena ó Minerva temas todos rígidos, pero más ó menos adelantados, según la época del vaso. Son las figuras de este estilo cortas ó muy altas y delgadas, según el período ó la escuela de que salieron, semejando en esto á la plástica dórica, jónica, mixta del siglo VI.



Fig. 555. – Escenas de estilo arcaísta



Fig. 556. – Asesinato de Egisto por Orestes

Como la del final de este período se enlazó con la del siglo v, así los vasos de arcilla y sus pinturas se enlazan al fin del arcaísmo con la alfarería pintada del período inmediato. Los vasos tomaron mayor variedad, esbeltez y primor, y á la severidad grandiosa y á las veces algo pesada sustituyeron gallardas y delicadas formas, que pueden decirse más juveniles: era viril adulta en el siglo anterior; fué airoso mancebo ahora que tiene frescor y gallardía. Y la constitución y organismo de esta industria de alfarero tomó tal desarrollo y vuelo, tal riqueza y novedad, tal fantasía plástica, que empleó todas las formas y agotó todos los ritmos aplicados después. Más de cincuenta tipos de variedad sin límite, de novedad y gusto ejemplares, dieron á la alfarería clásica centenares de variantes de selecto modelo. Dos aplicaciones de color aparecieron entonces que caracterizaron dos períodos, y que con modificaciones de gusto, siguiendo el cambio histórico de época, dieron lugar á cuatro etapas de esa producción alfarera: de vaso rojo con figuras negras (que sigue inmediatamente á los del período arcaico), y el vaso de fondo negro con figuras rojas que mejoró al anterior. Éste sufrió dos modificaciones, una en los días de Alejandro, en que se llegó á la meta de su selecta producción; otra en los tiempos subsiguientes, cuando por obra de esplendidez, de riqueza y artificio, de abundancia de figuras y hasta prodigalidad y complicación, de tintas varias y de capricho en colorir, se fué del estilo florido al pomposo que se avenía con el fausto, y anunció la época romana.



Fig. 557. – Nacimiento de Atena del cerebro de Zeo. Vaso del siglo V con rasgos arcaístas

Comenzó la pintura de figuras negras con mate ó brillante tinta entre el siglo IV y el V, antes del período brillante de Mirón, Fidias y Policleto. Su empleo duró mucho tiempo: aun después de más de un siglo se pintaba de negro el fondo y se dejaban del color rojizo del vaso, como formando siluetas, las escenas y ornamentos representados. Con las figuras en negro señálase una tendencia clásica de dar mucha claridad á la composición y mucha senci-





Fig. 558. – Toma de Troya y degüello de los vencidos, pintura de un vaso de Nola de la época de Fidias. Museo de Nápoles

llez al conjunto, siendo los adornos y figuras como motivos ornamentales puramente decorativos con que engalanar formas: la forma del jarro ó taza era entonces el objeto principal del artífice, y la pintura su accesorio de realce. Algunos vasos coetáneos ofrecen contraste marcado de coloración con los entonces en boga: tienen figuras negras en fondo amarillo ó blanco y representaciones legendarias y heroicas, como era común á la sazón. Al grupo con figuras negras pertenecen curiosas ánforas Panateneas de elegantísimo ornato y con la figura de Atena, que se daban en recompensa á los que alcanzaban premio en las fiestas de Minerva. Del lado opuesto al de la diosa tienen las ánforas grupos ó escenas del ejercicio por cuyo mérito se otorgó el vaso de recompensa. Y en su cuerpo hay esta leyenda: *Recompensa de los juegos de Atena.* Tomando por guía nombres de artífices que embellecieron los vasos de barro, se han dado los nombres de *Timágoras*, *Nicostenes*, *Ergotimos*, *Klitias* y otros á varios de elegante forma, de ornamentación bellísima y distinta, y de escenas distribuídas por cenefas ó registros y por manchas con capricho, novedad y selecto gusto, y que son ejemplares de primoroso arte y estilo simple y *pintoresco*. Las figuras de esos vasos y de otros del tiempo son arcaicas, y cuando son posteriores, *arcaístas*, pero de sumo arte y distinción, finura de trazo y de imagen, energía de contorno que á veces se acentúa vigorosa, con toques grabados para marcar detalles, movilidad de plegado y formas del desnudo (fig. 558). El prototipo de época está en las arcaicas y arcaístas figuras de la estatuaria y del relieve de la época anterior y coetánea de Mirón. A algunos productos de este ciclo se ha dado con propiedad el calificativo de *vasos de estilo severo.* La grandiosidad y reposo de sus líneas, formas y decoración los hace tan admirables como grandiosos y tan majestuosos como clásicos. Tipos de diferentes procedencias, de Atenas, Locride, Falere, Beocia, se ha indicado modernamente que parecen tener caracteres determinados de forma y color, mas su conocimiento y clasificación son todavía poco definidos para agruparlos en secciones: todos caben, empero, en la calificación común de *vasos con figuras negras.*

A raíz del siglo v efectuóse la nueva modificación de gusto que produjo los vasos negros con figuras rojas. El fondo brillante ó mate fué entonces colorido y las figuras y ornato grabados y dibujados quedaron del color rojizo peculiar al primitivo tono de la vasija. Prolija clasificación se ha hecho de las modificaciones por los que siguieron al Sr. de Witte, que los dividen en siete grupos; mas las esenciales modificaciones son tres: la de figuras de brillante rojo primitivas, aun rígidas y arcaístas; la de figuras de tipo selecto y buen diseño, y la de estilo brillante y luego fastuoso, que llega probablemente hasta el año 186 anterior á la era común. Otras modificaciones se efectuaron con la adición de dorados, relieve, colores varios y retoques, y la del gusto ó estilo peculiar de Atenas, conocido por el de los *likitos blancos.* Las formas y belleza ó hermosura de esos objetos cerámicos se relacionan en *construcción*, *organismo* y *detalles* con las modificaciones delicadas, refinamientos de gusto, fantasía, fastuosidad y capricho.



Fig. 559. – Pedagogo y Efeso

La producción de vasos rojos comenzó con los últimos y más bellos productos de la general afición á los de fondo rojizo; fué por algún tiempo, y en partes hasta por mucho, de aquella afición del siglo vi, hallándose empleados después los dos gustos á un mismo tiempo y hasta en un objeto mismo. La persistencia del arcaísmo escultural lo fué también de los vasos arcaicos que representaban determinados tipos y daban tradicionales formas á la exigencia



Fig. 560. – Amores jugando



Fig. 561. – Apolo de Delfos

cotidiana. El cuadro de dioses rígidos, de temas y asuntos del arte de entonces, halló su reproducción en las figuras de los vasos, y ha de ir á buscarse en éstos como noticia ó comentario (figs. 552 y 557). El primer período *severo* comprende todo el siglo V, y el segundo, más perfecto, gran parte del IV, habiendo un lapso intermedio de transición en que se hicieron grandes adelantos (figs. 552 y 554). La producción de vasos de estos grupos es abundantísima, la más crecida de todas, por ser también de mayor duración el período en que se efectuó. Sus piezas son siempre notables y característica su belleza (figs. 556 y 557), ora con el sentimiento rígido de la época de Mirón y Esquilo, ora con la grandiosidad de la siguiente, la elegancia del siglo IV y las finezas del mismo siglo.

En la primera parte del período comienza á relacionarse la decoración de vasos con los temas y formas de la pintura que Folignoto ejercía. Los temas tienen de lo mítico y religioso de este autor, de que se hará mención en breve, y el estilo y gusto de componer y los caracteres del diseño se inspiran en los del mismo maestro: sencillez y grandiosidad de líneas y formas, clara composición rítmica de pocas figuras, manera escultural de disponer en pocos y marcados planos, conjunto imponente, simetría, nobleza y elegancia magistrales, es lo que aparece en las obras del *estilo severo;* atrevimiento con la propia grandiosidad, trazo firme y seguro, lleno, ondulante, es lo que sigue después recordando al maestro pintor de Tasos, según lo observado por distintos alemanes en vasos de Vulci y Tarquinia. Peleo y Tetis; Tetis robada de entre las Nereidas; la pugna de Apolo é Idas; Boreo arrebatando á Oritia; la lucha en torno del cuerpo de Patroclo, ó la de Héctor y Aquiles, de Titio y Apolo; Aquiles curando á Patroclo, como en la taza de Sosias (fig. 524), son temas, entre otros, del primero y segundo período del siglo V al IV que se hallan en vasos de fondo negro y figuras rojas. El último es de una perfección arcaísta y lineal admirable. Los temas de la epopeya heroica cunden entonces en la pintura de vasos. Más adelante, en el siglo IV, la severidad se inclina al aticismo (figs. 558 á 561), y la gracia, las formas de los vasos, sus figuras y ornatos participan del mismo gusto artístico. Los vasos de Vulci, más modernos y agraciados, recuerdan las elegancias que se dirán de Zeuxis y Parrasio, con formas airosas y esbeltas de desnudo y muy sentidas. La época de Alejandro ó próxima es la de estos preciosos vasos.

Posteriormente se hallan lindos barros de Vulci y otros con pinturas parecidas á las que se indicaran de Denis, con figuras de estilo meticuloso y castigado (fig. 562). En todos ellos los asuntos familiares, domésticos y de *género* tienen importante parte entre las representaciones idílicas, habiendo dejado composiciones peregrinas de unos y otros asuntos. Entre los siglos IV y III y hasta cerca del primero hubo una escuela de pintores ceramistas de que hacen memoria preciosos vasos de Nola, que han proporcionado arsenal abundantísimo de piezas con figuras de estilo agraciado, ligero, airoso y suelto, de juguetón ingenio, de vena á veces frívola y siempre amena, que se relacionan con el arte y pintura asiáticos festivo, jovial

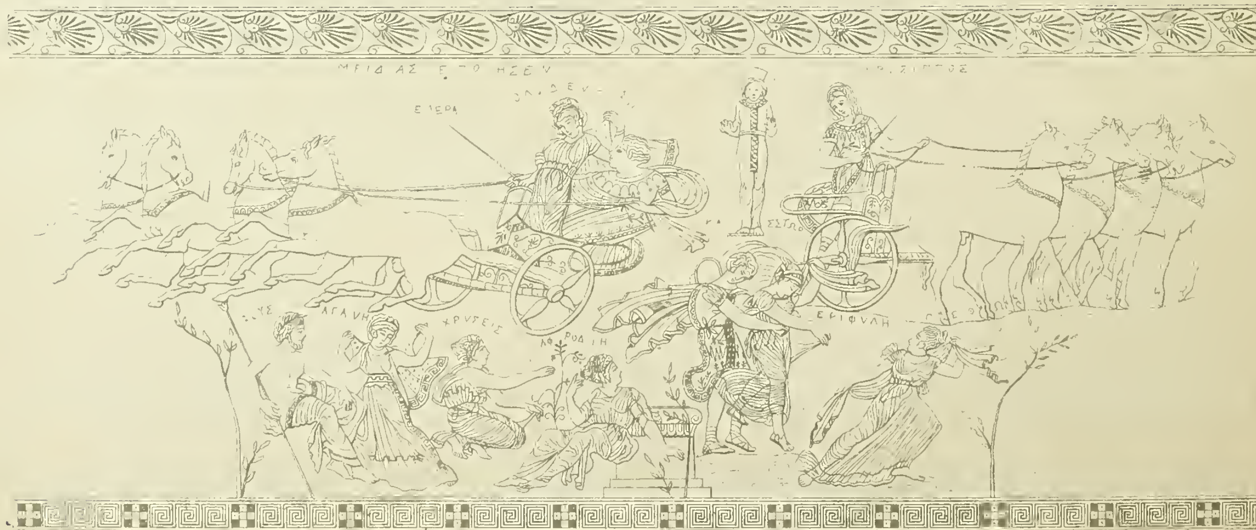


Fig. 562. – Cástor y Pólux, copia de la pintura del vaso de Midias

ARTE GRIEGO

PINTURA DE VASOS

Representa á Aquiles conduciendo el cuerpo muerto de Héctor y también varias escenas heroicas referentes al mismo asunto. (Copiado de un jarrón de estilo pomposo y gusto delicado, existente en la actualidad en el Museo de Nápoles.)



VASO GRIEGO DE ESTILO POMPOSO EN QUE SE REPRESENTA
Á AQUILES CONDUCIENDO EL CADÁVER DE HÉCTOR (MUSEO DE NÁPOLES)

y más brillante y armonioso que reflexivo y sólido. A éstos siguen los vasos de la decadencia, ricos en un principio, fastuosos después, exuberantes luego, que con su profusión de figuras y sus composiciones complicadas, su exceso de adorno, tuvieron más por mira el lujo y el fausto que no el encanto distinguido y el goce de belleza con la producción de lo hermoso y selecto. De estos jarrones los hay de cinco pies ingleses de altura ó más de un metro, con abundantísimo adorno, con guirnaldas, trenzas y cenefas de flores y ornato por todas partes, con toques blancos, amarillos y otros entre el rojo de las figuras, y con un dibujo suelto, fácil, abundante, rico, pero menos pulido que antes y hasta descuidado á veces y plagado de incorrecciones. La baja Italia con sus colonias griegas fué durante tiempo la productora de tales jarrones; la Apulia, con una afición pertinaz á lo helénico, los produjo, siendo ornamento de ellos los asuntos de las regiones de los muertos, como Orfeo, Hércules y Cancerbero encadenado en las regiones de Plutón, ó los que se figuran en los jarrones coloridos con Aquiles conduciendo el cadáver de Héctor (1), ó en el ánfora de Canosa que posee el Museo de Nápoles, donde se halla un tema referente á Teseo (fig. 563). El contraste entre los vasos de Nola, de estilo pulcro, atildado, de los días de Filipo de Macedonia y Alejandro, y el de los alfareros de Apulia y Lucania es notable, distinguiéndose más el sello semi-ático de aquéllos y marcándose más visiblemente el rebuscamiento, la exageración, el *efectismo* y gusto amanerado de los italianos, especialmente de los hallados en Armento (Lucania), que parecen contemporáneos de Pirro, y cuyos asuntos báquicos sensuales y lascivos eran un verdadero reflejo de las bacanales repugnantes, las costumbres menos rígidas y el más corrompido gusto ó paladar estragado. Después de esto se extinguió la admirable industria selecta de los vasos de alfarero que acabó la dominación romana. Entre los tiempos de buen gusto y los de notoria decadencia viéronse detalles dorados en los accesorios del traje y tocado, joyas, etc., de las figuras, que se extendieron después á porciones más visibles, alternando con brillantes toques, verdes, azules, rojos, violados, amarillos, blancos, que daban atractivo á lo pintado. Y con la pintura de tintas vivas, luminosas y pinceladas brillantes, hiciéronse aplicaciones de relieve (que también se colorieron ó doraron) y que dieron la apariencia de bajos relieves mecánicos, reproducidos en moldes de manera oriental, á la imaginería y decoración que engalanaba tales productos de alfarero. La impresión de estos vasos es preciosa, constituyendo algunos, pequeños y lindos, verdaderas joyas peregrinas; empero los primores del arte selecto estaban en los más sobrios y moderados medios decorativos de coloración que eran fruto de un gusto superior é ideal. Como final indicación deben recordarse aquí los *likitos blancos*, dichos *de Atenas*, con densa capa de esa coloración en el cuerpo ó panza y con el pie y cuello barnizados de brillante rojo. Eran productos que se han conservado en sepulturas de la ciudad ática, y cuyos asuntos funerarios les dan interés particular que debe tomar en cuenta el arte, pero que importan más á la arqueología por sus relaciones con las costumbres (2).


Fig. 563. – Orfeo, Hércules, Teseo y Cancerbero en las regiones de las almas

(1) Véanse las láminas tiradas aparte en esta HISTORIA DEL ARTE en que se figuran un oxibafón y otro jarrón de estilo pomposo del Museo de Nápoles.

(2) En páginas anteriores se han reproducido pinturas de vasos que son: la número 293, imitación arcaísta; 392 y 393, imitaciones de obras arcaicas; 393 á 395 y 526, reproducciones ó imitaciones arcaístas; 282, 303, 417 y 522, arte adelantado.

BREVES INDICACIONES ACERCA DE LA PINTURA GRIEGA

Sin las noticias de los antiguos y los vasos pintados ú otros objetos industriales, fuéranos completamente desconocida la pintura de los griegos. Su importancia era, sin embargo, grande entre el último tercio del siglo V y los sucesores de Alejandro, siendo los tiempos de Praxiteles y Scopas los que vieron más bellas obras de pintores muy notables de diferentes escuelas. En breve espacio de tiempo, sobre unos cien años, ascendió la pintura de la mayor sencillez y la sobriedad mayor, al adelanto más notable y más exquisita perfección, habiendo practicado entonces con sin igual rapidez todas las formas de pintar, todos los procedimientos y variados mecanismos, y empleado todos los géneros, desde la pintura mural á la pintura de caballete, y de las escenas religiosas á la decoración de efecto con apariencia escenográfica, de los cuadros de vida íntima, de capricho y paisaje, á la decoración más varia de *cómicas* siluetas (fig. 564) y caricaturas expresivas. Las orlas y cenefas, los medallones decorativos, las cartelas y casetones y los motivos y temas de mera ornamentación para gabinetes y aposentos, ú otros recursos pictóricos que aplica la arquitectura y á que se aficionan las decadencias, tuvieron también su parte en ese gusto de pintar de los tiempos de arte gayo y de la decadencia griega; fresco, encáustico, pintura en mosaico ó por piezas yuxtapuestas, fueron procedimientos que el artista griego conoció y aplicó con perfección en paredes, techos y suelos y en tabletas preparadas, como cuadritos movibles. Sólo por relación los descubrimientos de Pompeya (figs. 565 y 566), de colonia neogriega y de más griego arte, pueden darnos guía más cierta que las noticias de libros y los vasos de alfarero.


Fig. 564. – Caricatura militar, de un vaso pintado

Frágiles y frívolos son, empero, los restos de pinturas hallados que sirven hoy de pauta para juzgar de este arte en manos de los renombrados maestros helénicos, ya que todos son productos industriales y decorativos de secundario valor, de edificios sin importancia y de objetos industriales; son lindos, primorosos, elegantes, encantadores, exquisitos y sabrosos los más, admirables por sus finezas, pero nimios; los otros eran obra de arte magistral que pueden parangonarse con los modelos de la escultura. Los vastos cuadros de Polignoto, los correctos de Denis, las escénicas de Apolodoro, los animados de Zeuxis y Parrasio, las selectas y brillantes tablas de Apeles, las sabias y magistrales de Protógenes, las amenas de Pausias ó Theon nos son hoy por completo desconocidos aun con esforzar la imaginación ó estimular el ingenio á través de los recuerdos ó de los restos más atractivos exhumados en Italia. La historia de la pintura griega nos queda, pues, bajo el tupido velo de la oscuridad del tiempo y entre las contradicciones y dudas de la erudición moderna.

Las obras de aquellos maestros debieron ser notables cuando tanto lograron serlo las de objetos adocenados que son productos industria-


Fig. 565. – La venta de amores, pintura mural de Pompeya

les con figuras y ornatos coloridos. Algunos frescos hallados y muchos vasos de arcilla tienen reproducción de composiciones más antiguas de los maestros de nota. Tales son varias pinturas á fresco, reproducción de otras de Nicias, Timantes. Por lo que hoy se conoce, era el dibujo una parte muy principal de toda obra, por manera que muchos cuadros ó frescos griegos pudieran llamarse más bien que obras pintadas, bellísimos dibujos coloridos, á veces con una sola tinta ó por procedimiento *monócromo*. Todos los grandes maestros hacían del dibujo la cualidad principal, é imitando á los escultores eran *puristas* en él. La práctica del trazo limpio, seguro, acentuado, expresivo era objeto de tal estudio, que sin su completo dominio no se permitía emplear colores distintos en los talleres y las escuelas á los que aprendían la pintura. El diseño con estilete ó con pincel y un solo color era práctica constante de los que estudiaban para pintores. Zeuxis y Parrasio, Apeles, hicieron cuadros monócromos para modelos de sus discípulos en tablas diversamente preparadas. De esta habilidad, larga y pacientemente adquirida, hacían motivo de orgullo los pintores más nombrados. Otra era la de las proporciones, que en diseño y pintura como en escultura se hacía un consciente y sabio estudio, perito, por modelos canónicos. Tal los poseía el pintor *Protógenes*, *autodidáctico* y maestro en finezas de ritmo y medida y en gracia lineal.



Fig. 566. – Aquiles Brisei. De Pompeya

Otra era la habilidad de componer ó disponer las figuras y grupos *(dispositio)* que *Melancio*, al par de muchos, poseía en admirable grado. La sencillez del relieve regía generalmente en las obras de aquellos pintores, como puede verse todavía en las bodas Aldobradini (fig. 567), hoy en el Vaticano, y sobre todo en el grupo de guerreros griegos á pie y á caballo volviendo de la pelea, descubierto en Pesto y que guarda ahora el Museo de Nápoles. Es verdadero cuadro para un relieve, ó un bajo relieve en líneas, que tiene simple grandiosidad, corrección y bellas formas y ritmos marcados y clásicos. En manos de algunos pintores griegos el arte de componer era un arte selecto, lleno de primores en agrupación y equilibrio y bella ocupación de espacio.

La expresión, la pintura de pasiones, los sentimientos íntimos reflejados por el rostro, por la actitud, movimiento y ademanes, era otra cualidad de nota que pintores como *Arístides* de Tebas, entre los maestros de más méritos, hacían su prenda de estima. En la forma tranquila de los clásicos y como adelanto tardío, el mérito de Arístides era una calidad peculiar que enaltecía á sus autores y les ponía fuera del nivel de los simples copistas del natural ó de los realistas dibujantes. El ideal y la poesía que distinguía al arte helénico, era en la expresión de pasiones y sentimientos del alma una cualidad selecta

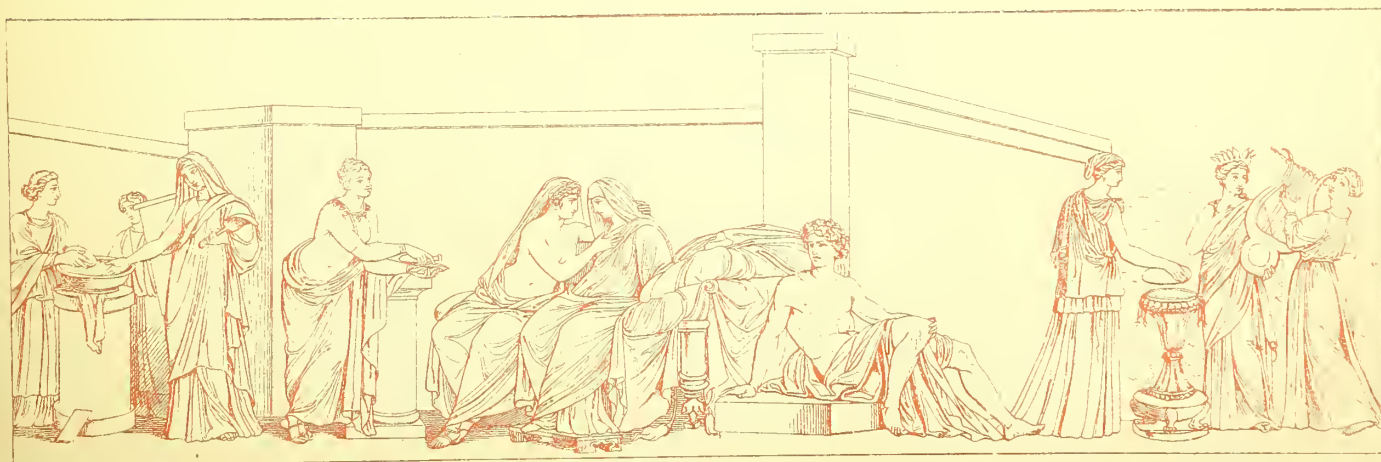


Fig. 567. – Las bodas Aldobradini. Museo del Vaticano

que trascendió á la plástica y le dió animación en tiempos de Alejandro y siguientes. Y era en el bello ideal donde encontró sus motivos de lucimiento y maestría: el sentimiento y la pasión, las expresiones intensas no se salieron sin duda en la pintura de entonces de lo delicado y poético, ni en sus cuadros más vehementes de lo que produjo la escultura en los Niobes ó en el Laocoonte: era la pasión poética con mesura calculada.

En otras cualidades técnicas que emanan del dominio y empleo del dibujo, la pintura griega estuvo á notable altura (fig. 568). En relieve y aislamiento de las figuras que autores como Parrasio sabían separar del fondo; en claro-oscuro que la escultura enseñaba tan marcado con el bulto material y el constante desnudo á plena luz tan viviente, pintoresco y acentuado; en efectos que la plástica estatuaria y el relieve en bronce y mármol ú otras materias destacaba con tanta fuerza vigorosa en espacio abierto y en sentido é impresiones pintorescas que los trajes, las costumbres, ceremonias, fiestas constantes y vida pública en campo extenso ó ancha vía permitían contemplar á todas horas. Y en cuanto al color que en un principio fué monócromo y luego de pocas tintas y matices (como pintura decorativa), con el blanco, amarillo, rojo y negro, que admitió andando el tiempo sus variantes naturales, debió ser simple y sobrio en los comienzos, muy *austero*, como decían los antiguos por creerle de efecto duro y con crudezas en las obras coloridas con esa práctica sencilla; mas adquirió vigor y brillo con los Zeuxis y Parrasio, y luminoso esplendor con los contemperáneos de Apeles y los pintores de escuelas jónicas, aficionados á colorir con armonía, luz y riqueza. El colorido no debió ser nunca cual, en la moderna pintura, la cualidad primordial de las escuelas y los primeros ingenios, ni logró, sin duda, la riqueza y fascinación que adquirió desde el renacimiento á nuestros días; pero debió ir muy allá en sus acordes, sus armonías y sus efectos, cuando los clásicos le admiraron con tanto elogio. El conocimiento y aplicación muy hábiles de la perspectiva lineal que con tanto dominio y maestría aplicaron arquitectos y escultores helénicos, se halla también en algunas de las obras más notables que nos quedan de Pompeya y Herculano, y luce en varias de ellas con un alarde de noción extraordinaria. En paisajes y en decoraciones de paredes tiene un viso y un interés primordial. En un paisaje inspirado de la *Odisea*, descubierto en el Esquilino (Roma), se representan episodios del mundo subterráneo de los muertos, con intención casi moderna de perspectivas. Hay en ella fondos y escorzos, trazados con un arte peculiar y pintoresco que es propio de los modernos. Y la perspectiva aérea con sus matices de color y gradación de tonos y tintas debió emplearse con noción experimentada, por lo menos desde tiempos decadentes. El enriquecimiento de la paleta antigua con nuevos productos, que completó la escala cromática de los tonos y colores, debió dar el conocimiento de muchas tintas, la imitación realista ó natural de tales días, y la pintura y copia de personajes, flores, frutas, seres varios de fauna griega, fondos y cielos; debió iniciar en las relaciones de luz y sombra con el color hasta en sus débiles matices, y la manera ó mecanismo de pintar por tintas suaves, por capas superpuestas y en gradación y por *veladuras;* debió también familiarizar con la abundancia y variedad de colorido, por la dulzura y movilidad de las tintas, enriqueciendo la paleta de modo notable. Esto se observa en especial en la época decorativa coetánea, subsiguiente á la construcción de ciudades y principalmente de Alejandría, en que la pintura mural de aposentos tomó vuelo y se hizo común en palacios, casas ciudadanas y quintas (figuras 564 y 565, 567, etc.).

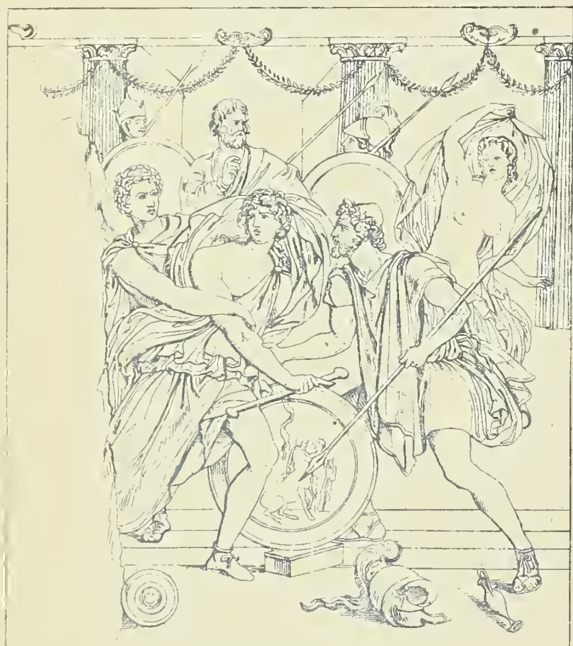


Fig. 568. – Arrojo varonil de Aquiles

La adecuación del colorido y la técnica de pintar á los cuadros era objeto de sentimiento especial de éstos según sus temas y de relaciones que establecían los artistas entre la coloración ó colorido, el procedimiento y mecanismo y los asuntos. Era como una tónica adecuada, como una rítmica orquéstica especial que tenía ritmos peculiares, graves, solemnes, severos, tristes, alegres, etc., según los temas encomendados al pincel, y que nacían de una armonía justa y preconcebida, en parte convencional, que constituían serie de *modos* semejantes á los de la música.

Eran los procedimientos principales: el *fresco* ó pintura con agua y gomas ó resinas sobre una preparación de yeso; el *temple (tempera)* con mezcla de cola, y el *encáustico*, pintura sobre tablas ó láminas de marfil que hoy se diría de caballete, con preparación oleosa de cera, que debía ser la brillante pintura, de más vigor y tono, parecida á la moderna *al óleo*. Las dos primeras fueron las formas más antiguas empleadas en la pintura decorativa, en la monumental histórico-religiosa, y fué en todo tiempo la de escuelas de gran arte, imponente y magistral, y la constante precursora de la de tamaño pequeño. Preparadas las tablas con ligera capa de cera dibujábase en ésta con una punta metálica caliente, ó se extendía en ellas el color mezclado con cera, ó como otros afirman, la cera colorida, antes preparada y encerrada en cajitas de que se extraía para ser extendida por igual con el hierro caliente en tablas *ad hoc* ó en láminas de fina arcilla. Este mecanismo se empleaba en los cuadros de flores y animales y sus tonos eran cálidos y vigorosos. Con pez y cera también se pintaba por medio de pinceles calados por cera desleída y fluida, si bien parece que este mecanismo técnico debía ser el más vulgar y de pintura menos artística: aplicábase según los antiguos á la ornamentación y coloración de buques, y esto basta para juzgar de sus condiciones, por más que pudiera emplearse en objetos más distinguidos.



Figs. 569 y 570. – Fragmentos de varios mosaicos de gusto griego posteriores al siglo III

En los tiempos de grandes construcciones privadas, quintas y alcázares, se inventó la pintura en mosaico (fig. 571) aplicada en un principio sólo á pavimentos y después á paredes; pintura efectuada por el procedimiento material de yuxtaposición de pequeños cubos de mármol, barro, vidrio ú otra materia colorida por naturaleza ó por su fabricación. Estos fragmentos, diminutos y sólidos, daban reunidos la forma y composición de fragmentos decorativos ó grandes escenas que embellecían los edificios con durables y compactas pinturas. La decadencia griega (figs. 569 y 570) fué la que utilizó el procedimiento del mosaico trazando con él importantes cuadros, y la que lo transmitió á los romanos y con éstos á los bizantinos y latinos de los primeros siglos cristianos que hicieron con el mosaico sus más esplendentes obras.

La historia de la pintura griega que la erudición arqueológica ha ordenado, está reducida á indicaciones de clásicos é ilustrada por vasos pintados y pinturas de los latinos, de las que muchas parecen ser copia de obras de maestros helénicos. En su comienzo estuvo en lo más embrionario del dibujo con color y los escorzos, y de la coloración monócroma puramente industrial. El arte de la pintura hizo antes del siglo VI ó al comienzo de este siglo sus primeros ensayos en las obras de alfarero y en la coloración monócroma de decoración y arquitectura. Corinto y Sicione, poblaciones industriales productoras de vasos y que moldeaban la arcilla, parecen tener la primacía en estos trabajos primerizos. El mito de aquella muchacha que produjo un retrato fijando con carbón la silueta de su amante, nació en un taller de alfarero. Y entre los autores de nombre histórico con viso de certeza, el corintio *Cleantos* parece haber sido el primer intencionado dibujante colorador; *Telefanes*, sicionés, y *Cleofanto* ó *Ecfanto* y *Ardices*, corintios, los más antiguos monocromistas, siendo también Telefanes maestro en lineal

perspectiva. A *Eumaro* de Atenas se atribuye el haber sabido distinguir por distintos grados de color claro ú oscuro (como se ve en antiguos y arcaicos vasos pintados), las figuras de mujer y las de varón de más moreno y vigoroso tinte. Cleofanto, al decir de Plinio, era aquel alfarero que acompañó á Demarate en su emigración á Italia, con *Eukeir* y *Eugramos*, pintores también alfareros. *Charmadas, Denias, Higiemón* y *Eumaros* de Atenas fueron de los que contribuyeron á fijar el adelanto obtenido por Cleofanto. A *Bularco*, pintor en Asia, se atribuye por su mérito de pintor un valioso trabajo con el rey Candaulo de Liria, de las Olimpiadas XV á XVIII. La noticia de todas estas tradiciones están, empero, entre muchas sombras, y el estado de la pintura de entonces ha de ir á buscarse en las figuras y escenas de los vasos pintados y en las reproducciones de cuadros.



Fig. 571. – Mosaico dicho «Los palomos» de Gurietti. Museo del Capitolio

Más seguras notas se tienen del progreso de la pintura en tiempos de Cimón y coetáneos, y poco posteriormente á la lucha meda-griega. Aparece entonces la importante y semiarcaica figura de *Polignoto* de Tasos, semejante por sus noticias, que le agrandan como una leyenda, á la figura literaria del dramaturgo Esquilo. Era Polignoto artista de fines del siglo VI y de comienzos del V, hijo también de pintor, Aglaofón, de Atenas al parecer, que llena un gran vacío por sí solo en el período artístico anterior á Pericles. Llevó según se cree á unión la primitiva y tímida pintura con la de monumental aspecto. Así enlaza con los arcaicos más rígidos, como con los maestros más nombrados, y es, á la manera de Mirón, ingenio mixto de maestría adelantada y clásica, como de grandeza y majestad arcaica. *Cimón* de Cleone fué su más inmediato predecesor y uno de sus preparadores y quizás maestro, que sabían trazar lineales perspectivas con aparato, que depuró el dibujo y le hizo arte del pintor con estudio del cuerpo, noción y exactitud de proporciones y ritmos y del plegado. El cuadro del Paso del Bósforo por Darío, que consagró Mandrocles, el arquitecto, en el Hereon de Samos, parece haber sido una de las obras de más nota de Cimón. Otros cuadros suyos poseían los focenses, de que hizo memoria Herodoto, y que parecen ser anteriores al año 520, y según se escribe, de sobre la Olimpiada LX. La tabla del Paso del Bósforo era un asunto bélico que semeja haber estado en el gusto pictórico de las vastas escenas históricas de Polignoto.

Gobernando Cimón en Atenas fué llamado Polignoto de su país nativo, Tasos, á la capital del Ática sobre el año 462 (Olimpiada LXXIX), según autores afirman, ó en el 465 (Olimpiada LXXVIII), por cálculos de otros autores. Estos suponen, dando más grandeza al cuadro del arribo del pintor extranjero á Atenas, que llegó con la flota de Cimón, vencedora de los persas. Solo, ó con otros maestros, pintó en la ciudad porción de composiciones monumentales en tablas suspendidas de las paredes de edificios.

De Polignoto eran las pinturas del templo de Teseo en Atenas, donde pintó con *Micón* episodios de la Leyenda de Teseo; suyas eran también las del templo de Cástor y Pólux, donde también tenía otras Micón: la de Polignoto era el Rapto de las hijas de Leucipe. En el Pecilo de la ciudad de Minerva trazó la lucha entre atenienses y lacedemonios, el combate de Teseo con las amazonas y la toma y ruina de Troya, asunto que representó de nuevo en Delfos en el Lesche y Pórtico de los Cnidos. Allí dejó también, tomándolo de la *Odisea*, á Ulises en la sombría región de los muertos. Estos dos cuadros fueron, al decir de los antiguos, de lo más notable que pintó. En las pinturas de Delfos no empleó, según el antiguo sistema, más que cuatro colores; no buscando tampoco en ellas efectos ni contrastes de luz y

sombra, sino dando toda la importancia al diseño, á la expresión y á la disposición de los cuadros. En el templo de Minerva en Platea, en el Anaceo y en los propilios de Atenas: en Tespie y en otros muchos puntos dejó pinturas y cuadros tomados de la leyenda griega, de las tradiciones y mitos antiguos, de los poemas homéricos, que le dieron fama de maestro extraordinario. Y en verdad debía serlo, cuando pintando cuadros de tan simple manera, obtenía durante tan largo tiempo la admiración de los griegos y después de los latinos. Por ellas adquirió el derecho de ciudadanía en Atenas y privilegios en Delfos. Sus méritos eran un contorno y dibujo castigado y rígido, fruto de largo estudio por lo magistral, elevación distinguida de sus personajes, expresiones características y meditadas, composición admirable por lo simple y grandiosa y profunda concepción de sus asuntos de carácter monumental, épico y religioso. Las tablas que pintó tuvieron muy particularmente el carácter serio del arte religioso y mítico á que propendió su tiempo, y fueron medio de hacer más populares aquellas tradiciones, leyendas y mitos de donde tomó sus asuntos. Sus figuras de mujer, muy agraciadas, le valieron siempre elogios; y los encantos de sus facciones, de las cejas y ojos, del rosicler de las mejillas, á la vez que del suelto, delicado y airoso plegar de sus paños, tuvieron fama tradicional entre los literatos y retóricos antiguos. En la más reputada poética se le recordó ejemplarmente como *pintor de nobles caracteres.* Sus cualidades monumentales eran las de los primitivos maestros de la pintura mural, y su noción meditada de los mitos, la de un predecesor y casi coetáneo de Fidias. En vasos pintados y en frescos de Pompeya se halla rastro de sus obras maestras.

Micón y *Panoenus* fueron entre sus contemporáneos los que se distinguieron en Atenas cuando pintaba Polignoto y los que pintaban con él composiciones de que se hizo gran memoria: de Micón era, por ejemplo, la lucha de centauros y lapitas; de Panoenus, entre otros cuadros, la batalla de Maratón, del Pecilo de Atenas. Fué también coetáneo de éstos y aquél *Onatas* el egineta, que como ellos trazaba cuadros históricos y legendarios en templos y pórticos, con abundante y magistral composición. Los hechos recientes nacionales tenían en ellos importante parte, como acicate del sentimiento popular y del patriotismo ciudadano. *Denis* de Colofón, también su coetáneo, era entonces pintor de mucha distinción y dibujo y de expresivo trazo, lleno á la par de gracia, emulando á Polignoto, pero sin la grandiosidad selecta del maestro de Tasos.

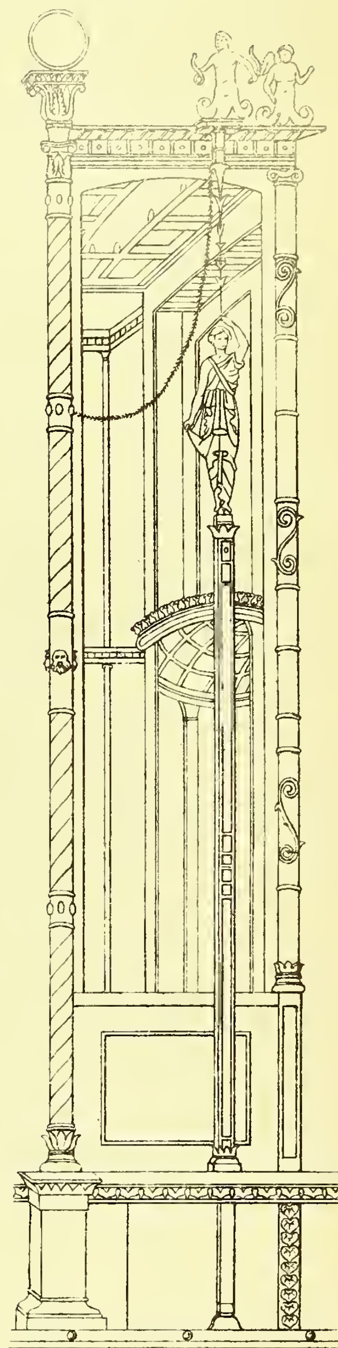
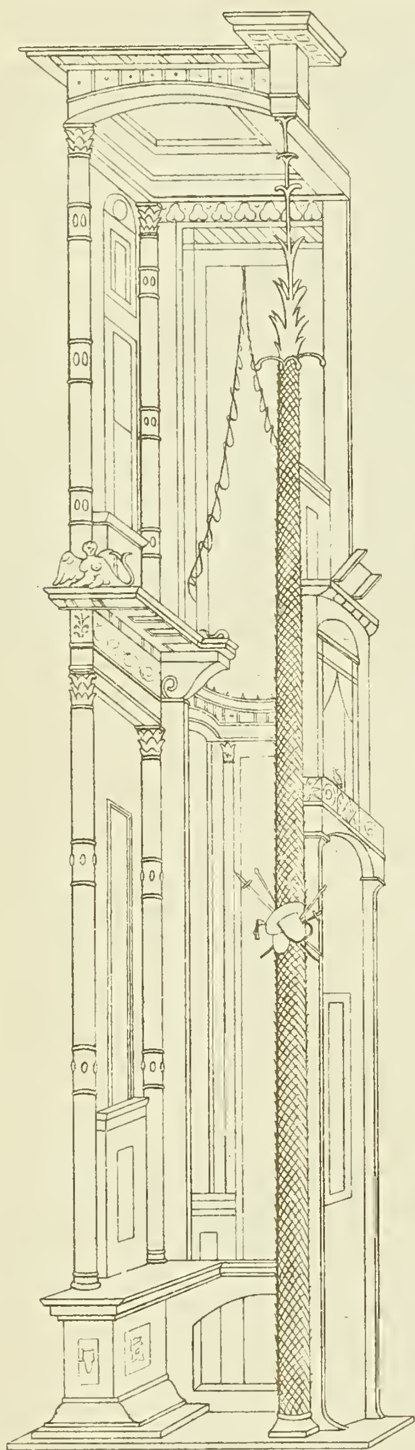


Fig. 572. – Pintura de pared con perspectiva, imitación sin duda de las griegas

La pintura de Atenas seguía la huella de los grandes ingenios en plástica y pintura, pagada del concepto y de la forma, á la vez que de la expresión elevada que matizaba de encantos y sublimado ideal. Durante el siglo V la inspiración artística y las aficiones de taller marcharon en ese sentido con las exigencias del buen gusto. Tomó, empero, más extensión con los estudios de perspectiva, pues *Apolodoro* de Atenas, apellidado el *Schiagrafo* y escenógrafo, inició el estudio serio del claro-oscuro con el de las luces y sombras, como consecuencia natural de los adelantos de los escorzos y líneas *fugaces* que *Agatarco* ponía en adelantada enseñanza y práctica por entonces en cuadros y decoraciones escénicas ó teatrales, teniendo por mira producir impresiones de relieve en el público por medic de la pintura. Apolodoro continuó esos estudios y obtuvo en ellos más efectos, logrando con la *escenografía* efectos de alejamiento, es decir, de distancias en perspectiva y de espacio figurado. Por esto y por sus impresiones de claro-oscuro se le apellidó *pintor de la sombra.* El teatro ganó con ello impresión decorativa é ilusión de

verdad; la tragedia, localidad para sus cuadros con atractivo pintoresco; la decoración mural y la pintura, fondos y términos de distribución escénica (figs. 572 y 573); mas por lo que indican los textos, las calidades antiguas perdieron uno de sus méritos con el descuido del dibujo. El antiguo gusto de componer como en relieve, de dibujar con correcto y seguro trazo, de disponer en casi un solo plano, de emplear únicamente el claro-oscuro como realce sobre el fondo y para *destacar* los contornos, de igualar la luz en toda una obra y de pintar con claras tintas de poco cuerpo y transparentes, de evitar los escorzos violentos y hasta de casi suprimirlos, de posponer el color al dibujo y el efecto á la forma, se vió modificado ahora, en parte mejorado, y en breve sustituído por cualidades de impresión adecuadas á la pintura. Faltábale hasta entonces relieve y apariencia de realidad y se lo dieron la perspectiva y la noción del claro-oscuro.


Fig. 573. – Pintura de pared con perspectiva, en Pompeya, imitación sin duda de las griegas

En esa transición se hallaron los pintores antes dichos y otros como *Aristofón*, hermano de *Polignoto*, *Eurípides*, *Timágoras* de Chalcis, *Cefisodoro*, *Frilis*, *Evenor* de Éfeso, *Demófilo* de Himera, *Nescas* de Tasos, *Clesitenes* de Heretria, *Nicanor*, *Archesilas* de Paros, pintor de encáustica, *Zeuxipe* de Heraclea, *Cleogoras* de Flius que ejercían como pintores entre la Olimpiada LXV y la XCII.

Tendencia natural de época y de la práctica de pintar fué la que á últimos del siglo VI aficionó á los artistas al color. Ya antes parece haberse desarrollado esta tendencia entre los pintores griegos de Asia que formaron luego un núcleo calificado de escuela de Éfeso. Los artistas pintores de Atenas y peloponesios compusieron la llamada escuela Ática, aficionada á la línea, la forma y la expresión; los de Asia la escuela jónica, característica para el color. Estos dos grupos artísticos constituyeron en adelante las dos escuelas de opuestos caracteres que se señalan en la historia de la pintura griega.

La forma imitativamente colorida y modelada y el brillante color constituían las cualidades coloristas de la escuela de Éfeso. En ella brillaban desde la época de Pericles dos artistas de popular y anecdótica fama, Zeuxis y Parrasio, y que tenían pasión por el color, por la forma imitativa y las impresiones realistas y que pintaban en Éfeso entre las Olimpiadas XCV y C. Como prueba de las cualidades de esos artistas se cuenta que Zeuxis pintó un racimo de uvas que fueron á picar los pájaros por haberle creído verdadero, ¡tanta era su imitativa verdad!, y que Parrasio engañó á los hombres y hasta al mismo Zeuxis con haber pintado una cortina que todo el mundo quería suspender y retirar como si fuese verdadera, ¡tal era el adelanto obtenido en el camino de la ilusión con la pintura de efecto! Zeuxis y Parrasio parece que fueron amigos, émulos en competencia artística y en estímulos de pintor por aficiones realistas. Las varias anécdotas que de uno y otro quedaron, aunque sin valor de hechos verdaderos individualmente, tienen importancia de hechos históricos generales que caracterizan á su tiempo y á los pintores á quien la posteridad los atribuye. Entonces como hoy había un público y una escuela de pintores que juzgaban la imitación como la meta del arte.

La vanidad más exagerada, la presunción supina, caracterizó entonces á Zeuxis, Parrasio y Apolodoro por sus prácticas de pintor, sus conocimientos de perspectiva, sus impresiones realistas y sus cuadros de

efecto con brillante colorido. Apolodoro se envanecía por ello presentándose en público cubierta la cabeza con una alta mitra, á la manera persa, como para distinguirse por este disfraz de sus coetáneos no pintores. Parrasio, orgulloso y espléndido, creía haber llegado á la perfección mayor. Zeuxis regalaba sus cuadros por juzgarlos inapreciables. Unos y otros hacían sus pinturas en tablas, á que se dió inmenso valor y estima inexplicable.

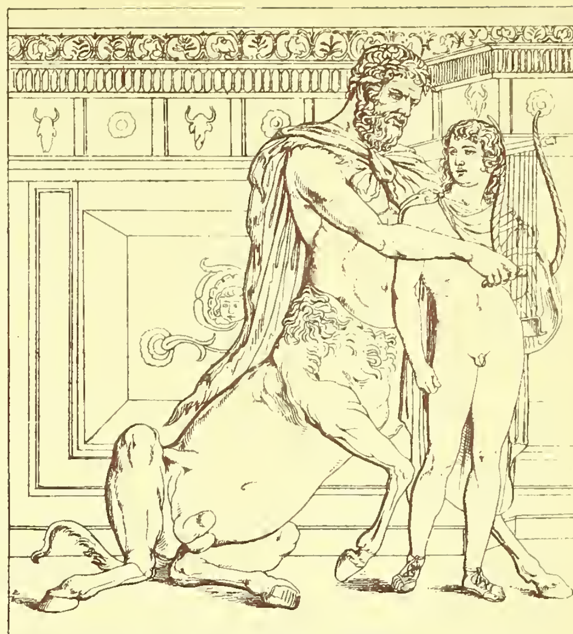


Fig. 574. – Centauro músico y Baco

Zeuxis de Heraclea (Magna Grecia) era en realidad pintor de mérito que produjo en tabla una Helena que el público iba á admirar retribuyendo por ello á su autor. En ella la gracia y hermosura de la mujer estaban reunidas en tan alto grado que hacían del cuadrito una maravilla. Para que pintara este cuadro sirviéronle de modelo las más bellas muchachas de Cortona, que el pueblo de la ciudad puso á su disposición. Pintó también un admirable Zeo soberano, rodeado de los otros inmortales, donde revelaba que á sus cualidades de pintor de la belleza y la gracia unía la de pintor de divina y sobrehumana majestad. Hizo una Penélope bellísima por su expresiva modestia, y sobre todo el cuadro de la familia de centauros, que era otra maravilla por su composición grandiosa, delicada y encantadora, por su ejecución magistral y por el hábil y fiel modo con que la cabeza y torso del hombre se enlazaban con la mitad posterior del caballo. Luciano guardó peregrina memoria de este cuadro. Un Baco y centauro de Pompeya (fig. 574) parecen recordar aquella manera rotunda con que compuso tales cuadros Zeuxis. Sus juicios y dictámenes de arte le pusieron á la altura de sus méritos. Su obra el Demos de Atenas, rico en bellas formas, expresiones y actitudes varias, le ha valido no menos elogios de antiguos y modernos. Aristóteles acusaba sin embargo sus bellas obras de *carencia de sentimiento.*

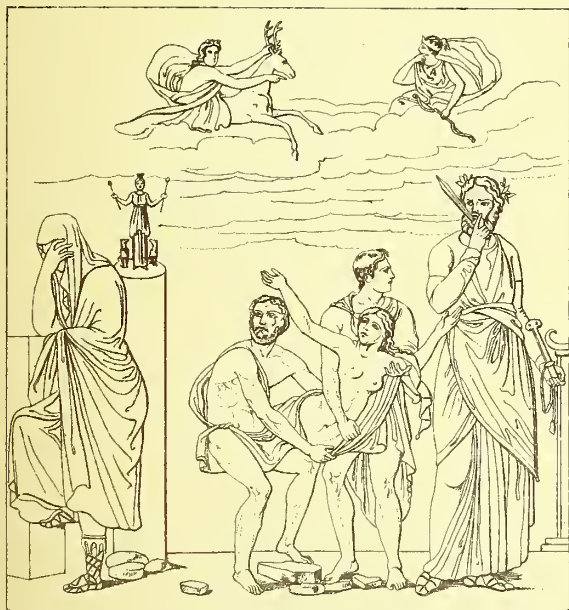


Fig. 575. – Sacrificio de Ifigenia, por Timantes

Parrasio de Éfeso, su competidor y émulo, parece haberle superado en rotundidad y relieve de formas, belleza de proporciones, que, según Plinio, reguló y metodizó entre los pintores de su tiempo; en finura y delicada expresión y apostura; en sentimiento de las figuras y asuntos y en expresión de estos sentimientos; en noble ejecución de diversas facciones y partes del rostro (como los ojos), el encanto de las mejillas y elegancia de los cabellos, y en riqueza y variedad de comprensión de los asuntos y flexibilidad de percepción y representación. Érale al parecer también superior en selección de las formas y atildamiento en las líneas del desnudo; en brillantes efectos de claro-oscuro (luz y sombra), en madurez reflexiva de sus temas y cuadros, y sobre todo era notabilísimo en pintura de caracteres y pasiones, que parecen haber sido sus cualidades culminantes. Valiéronle fama en este sentido sus figuras de dioses y héroes, entre las que se recuerdan su Teseo, selecta obra que alcanzó elogios de la poesía; su Filócletes desolado, cuadro de psicológico y sentimental tema y otros temas legendarios y de la *Odisea.*

Luchó *Timantes* de Samos, pintor de la Olimpiada XCVI, con Zeuxis, y le aventajó en la representación de otro asunto sentimental, el Sacrificio de Ifigenia, que reproduce, al parecer, una pintura de Pom-

peya (fig. 575). Los antiguos admiraban en la de Timantes los varios grados de dolor expresados por la fisonomía en los diferentes personajes que formaban la composición, llevados á superlativo extremo, y si la pintura que nos ha quedado puede considerarse reproducción de la de aquel pintor de Sicione



Fig. 576. – Composición de niños, según el gusto de Pausias

(Olimpiada XCVII), los modernos pueden elogiar la disposición equilibrada, el contraste de caracteres entre la figura del sacrificador y la de Agamemnón entregado al más profundo dolor y velado por su manto, la simpática y agitada figura de Ifigenia elevando á los crueles dioses los brazos entre sus impávidos ejecutores y verdugos, serenos por la barbarie heroica del fanatismo implacable. Timágoras de Chalcis cantó los triunfos de Timantes y la posteridad se hizo lenguas de ellos, recordando por sus méritos otras obras suyas, como el cuadro de los Cíclopes, de hábil y grata composición. No era jónico ni de escuela asiática este pintor, pero compitió con su maestro en cualidades de color y efecto y le superó en sentimiento y reflexión artística del trágico tema, en que le aventajó.

A la escuela ática sucedió la de Sicione, que opuso sabias cualidades, fruto de castigado y severo estudio, á las que tuvieron Zeuxis y Parrasio como propias de la escuela de Éfeso. Esto aconteció entre las Olimpiadas XCVII y CVII, según indicación de los cronologistas, ó sobre los años 387 y 312. Era la escuela de Éfeso inclinada á la soltura en el pintar, y al solo atractivo sensual del color, comunicativo y excitante; la escuela de Sicione en cambio se caracterizó por un castigado y correcto dibujo, muy depurado y fluido, por un conocimiento técnico muy experimentado y una cultura artística superior. *Pánfilo*



Fig. 577. – Grupo decorativo de Pompeya



Fig. 578. – Bacante y fauno decorativos

de Anfípolis, discípulo de *Eupompo*, parece ser notabilísimo maestro de esta escuela. Entre las Olimpiadas XCVII y la CVII fué el que primero la caracterizó diferenciándola, como se ha dicho de la jónica, y corrigiéndola, si cabe, por una tendencia más intelectual y adelantada. De Eupompo era un cuadro que figuraba á un atleta victorioso en la lucha, con notable y celebrado atractivo.

Pánfilo dió á la educación artística carácter liberal y estableció academia de su enseñanza, en que iba comprendida la matemática y quizás geométrica, en la que por valor de un talento preparaba durante *diez años* al ejercicio de la pintura. Esto explica la rigidez y severidad del método y preparación distinguida de Pánfilo, en que las leyes de proporción y canónicas de la figura humana debían estar basadas en el cálculo.

Método de un dórico que debió ser en algo parecido á los de Policleto y de Lisipo. La expresión tenía su parte en ese *metodismo*, y la delicadeza y gracia de los trazos y formas por igual en la ciencia *constructiva* de las figuras. Cualquiera de éstas se estudiaba con tanta *conciencia* que, aun perfecta, se retocaba, depuraba y corregía con tan gran celo que una sola figura se veía como tres veces dibujada con enmienda de un mismo contorno y á un tiempo con mayor corrección, precisa y expresiva línea. Era un purismo de trazo que daba del arte del dibujo elevado concepto, reflexivo y magistral.

Otros pintores pueden señalarse de la escuela de Sicione que fueron importantes, aunque algunos no parecen haber tenido el mérito de varios mentados. Entre ellos *Pausias* y *Melancio* están citados como notables con los que á la sazón se llamaron medianos. Pausias, hijo de Brietes y discípulo de Pánfilo, era pintor al encausto, que imitando á Polignoto (quien antes cultivó este procedimiento), consagraba su pincel á obras amenas y brillantes, de vigoroso color. Sus cuadros de niños (fig. 576), flores y animales gozaron privilegiado renombre. A su ingenio y buen gusto se debió la aplicación de estos *géneros* para ornamentación y decorado de aposentos (paredes y techos en especial) que antes tuvo comienzo: era por mote de los antiguos pintor de *lacunaria*, es decir, de recuadros y casetones, y el primero, según Plinio, que adornó cámaras y habitaciones de temas decorativos. Estos temas debían ser en gran parte perspectivas pintadas en forma escenográfica y figuras sueltas y aisladas que matizaban fondos de coloración unida (figs. 577 y 578), sembrados de pintoresco adorno. Mentábase por el mismo Plinio su *atractiva Glicera que entretejía coronas*. Entre elegantes *arabescos* dió la pintura mural y de aposentos modelo á toda la posterior griega, greco-romana de Pompeya y la latina. Vivía Pausias en la Olimpiada CII y alcanzó, sin duda, la CXII. Era también notable en efectos (sombras, claro-oscuro y color vigoroso); en escorzos, y en ese sentido su magnífico toro negro debía ser un cuadro modelo que hizo con su Glicera la reputación de Pausias.



Fig. 579. – Baco y Venus, según el gusto de Arístides

Melancio, también sicionés, pintaba coetáneamente (Olimpiadas CIV y CXII). Un maestro peritísimo, el eximio Apeles, que parece haber sido el más notable pintor griego, el Rafael de su patria, lo consideraba así, juzgándole como el más hábil compositor de un cuadro que en su tiempo existía y que conocieron los griegos. Era también discípulo de Pánfilo y tenía, sin duda, de las serias y amables cualidades de este maestro metódico heleno. Aquella cualidad, llamada *dispositio* por los romanos, fué, según parece, una condición de apariencia plástica estimable, que debía tomar del relieve y del bajo relieve griego todas las condiciones de sencillez y elegancia, claridad y orden. El trabajo escultural, monumental y decorativo de estelas, cipos y conmemorativos monumentos empleado en tiempos de Lisipo, parece ser el que conserva los rasgos de la composición de Melancio.

Agrupan con estos dos pintores los historiadores de arte á *Arístides* de Tebas, discípulo de *Euxenidas*, que fué también pintor al encausto y maestro en su arte en el mismo período. Pintaba Arístides la figura humana y era peculiar artista en la representación de pasiones y de sentimientos humanos con expresión de los sentidos: era perito pintor de caracteres y debió hacer de la expresión su elemento de estudio y de público prestigio (fig. 579). Vivía con los contemporáneos de Alejandro y estaba por su carácter en condiciones de tiempo. Era la época de la expresión de los afectos íntimos y las percepciones psico-


Fig. 580. – Baco en el trono, figura del gusto de Eufranor

lógicas, sujetivas y morales, del sentimentalismo fisiológico. Tenía lo que faltó á Zeuxis, el *ethos* que colora los caracteres plásticos, sin duda por las mudanzas de tiempo y condiciones personales. El prestigio de la escuela de Sicione, cuyas notables obras fueron recordadas por los clásicos, estaba señalado por Polemón, escritor *periegeta* del siglo III, en su libro descriptivo del Pecilo de Sicione. El mérito de las obras de tal escuela era proverbial en aquellos días y en otros posteriores; el número de sus artistas, como *Aristolao*, hijo de Pausanias, que manejaba el agua tinta, *Nicomaco*, discípulo é hijo de *Aristodemo*, era crecido y notable; sus cualidades selectas y características y la extensión de territorio donde su influjo se hizo sentir mucho mayor que la comarca de su nombre: era la pintura dórica que alcanzaba toda esta región como las escuelas de escultura.

Pintores contemporáneos de Atenas eran *Eufranor* y *Nicias*, que se distinguieron cada cual por sus méritos. Eufranor fué notable talento, consagrado á la representación de héroes y dioses (fig. 580): su Teseo era figura digna de pasar á la posteridad, y su Poseidón, que figuró entre los doce dioses en un cubierto del Cerámico, fué otro trabajo de prueba en que agotó su ingenio para concebir nuevo tipo diverso del de Fidias, sin haberlo logrado, viéndose forzado á reproducir éste en su composición pintada, por no encontrarle mejor. La majestad divina, como rasgo de divinidad en la apostura, fué cualidad que distinguió las obras de tal pintor y escultor natural de Corinto, que laboraba en la capital Atenas entre las Olimpiadas CIV y CX. Era Nicias pintor de la nueva escuela ática, hijo de Nicomedes y discípulo de *Antídoto*; Nicias pintor excelente de vastos cuadros históricos, de escenas bélicas, como refriegas de soldados á caballo, de batallas y de luchas en el mar ó combates navales. Distinguióse también en escenas legendarias y míticas, como aquella que en el Palatino parece copia de obra suya, y representa de graciosa manera á Io guardada por Argos y puesta en libertad por Mercurio. Es composición de mucho sentimiento é intención en el carácter y expresión de las tres figuras dispuestas de modo pintoresco á equilibrada distancia junto á una peña y á los pies del pilar de la divinidad protectora. Nicias pintaba en tablas siguiendo la huella del pintor ático Eufranor. La nueva escuela de Atenas seguía en manos de estos artistas la anterior tendencia en diseño pulcro y correcto, en composición agraciada y expresiva y en perspectiva hábil y escénica.

Todos los autores y escuelas precedentes marcan inclinaciones determinadas, aspectos diversos de los pintores, gradación de adelantos sucesivos y prácticos en la técnica y procedimientos y variedad de géneros y asuntos en el desarrollo de las épocas y aficiones, escuelas é ingenios: después de la primera mitad del siglo IV había recorrido ya la pintura el cuadro completo de su desenvolvimiento y aplicado los mecanismos, realizado los estudios y practicado todos los estilos y géneros que el pintor posterior conoció. Así en diseño como en composición, colorido, claro-oscuro y efectos; fresco, cola, aguada, encáustica, pintura mural, tabla, mármol, lienzo, y en cuadros ó en revoque, como en escenografía y perspectiva y en decoración peregrina.


Fig. 581. – El nido de los amores, de Pompeya

Un ingenio superior ecléctico apareció entonces hacia la segunda mitad del siglo VI, que reunió en sí todas las cualidades de los maestros y escuelas anteriores, especialmente de la jónica y de Sicione: era *Apeles* de Calofón que había aprendido en la escuela de Asia, su patria, siguiendo á los pintores de Éfeso *Archesilas* y

Eforo, y se había adiestrado con los maestros de Sicione, influído por Pánfilo. Su época de ejercicio fué entre las Olimpiadas CVI y CXVIII. La belleza y perfección elegante de formas, especialmente femeninas, la gracia y el encanto delicado y lleno de finura de la mujer, los atractivos del color brillante que cautivan y fascinan los sentidos, unidos á la sobriedad severa y castigada del desnudo y el diseño, la ciencia seria del ritmo y de la medida selecta que poseía la escuela, la hábil disposición de Sicione y las nociones de perspectiva, las impresiones pintorescas del conjunto y la expresión ideal de caracteres que debieron distinguir la escuela ática, fueron las cualidades que en un acorde y armónico conjunto reunió el admirable Apeles (figs. 581 y 582). La gracia peregrina, sobre todo, digna obra de los dioses, fué la cualidad culminante que embellecía sus figuras y encantaba en sus cuadros. Por todas ellas le han dicho los modernos el Rafael de Grecia, y por lo purista, sentimental, expresivo, ideal, sobre todo, con que supo hacer de encanto superior á los dioses y divinos á los hombres. Sus obras llevaban involucrado siempre un elevado sentimiento, un concepto superior y una gracia purísima y atildada. Era en pintura un ecléctico de alto vuelo, parecido por sus encantos ideales á Praxiteles y Scopas y por hermosísimas figuras al vigoroso Lisipo. Coetáneo era del último y émulo tal vez imitador de los dos escultores de Atenas, con cuyos discípulos debía sentir el sensualista ideal.



Fig. 582. – Anfitrite, gusto de Apeles

Era su ingenio flexible y múltiple, que así trataba asuntos delicados como heroicos é históricos, siendo los retratos hechos de su mano piezas principales de arte que tenía por un concepto superior de las obras de otras clases. En los retratos fué el pintor privilegiado de Alejandro y de sus generales, y antes, de Filipo de Macedonia, su padre. Sus figuras de Alejandro con el rayo en la mano á la manera de Zeo y parecidas á las de Lisipo, eran figuras de mucho relieve que destacaban en el fondo como despegándose de él cual si fueran estatuas. La grandiosidad de esos retratos era proverbial y admiraba hasta entre los escritores romanos. Majestad olímpica, mágico efecto, luminoso color, vigor lineal y superior armonía: de todas estas cosas parecen haber tenido los retratos del joven soberano, que eran reales por la copia y fantásticos por el asunto heroico, legendario ó mitológico. Las Venus Anadiomene formaron época en Cos, donde una de ellas era gala del templo de Esculapio: Venus saliendo del mar y desprendiéndose con sus manos del líquido salado que humedecía su hermoso cuerpo. Fué inspirada de Pancasta, según unos, y según otros de Friné, que en esto estaban ya de antiguo discordes los autores; y fué exaltada como las mejores obras por los eprigramas y sacada por su fama de su santuario, transportada á Roma en tiempo de Augusto y colocada en el templo de César, donde la borró el tiempo. En días de Nerón estaba ya casi invisible, lo cual prueba, á pesar del arte y cuidado con que debió pintarla su autor y del esmero con que debían conservarla sus poseedores latinos, la fragilidad de la técnica ó preparación y colores con que la obra se pintó. Es posible que la pintura de caballete y al encausto adolecieran de tal defecto. Otra Afrodita de la onda marina ideó posteriormente el mismo Apeles, que reprodujo, tal vez con variantes, el propio encantador asunto.



Fig. 583. – Aquiles apasionado, composición á gusto de Protógenes y Teon

Como fué pintor cortesano de Alejandro el Grande

representó á este soberano con carácter heroico, con aspecto divino ó mitológico, como héroe ó como dios. Era, según se vió en las esculturas, figura ideal el retrato que del rey hizo para el templo de Diana en Éfeso agitando en sus manos el rayo, y figuraba tan animado y potente, tenía tan gran apariencia y satisfizo en tal grado al monarca envanecido, que le hizo exclamar que existían dos Alejandros: uno, el conquistador hijo de Filipo; otro, el figurado por Apeles. La aureola de verdad que le circundaba debía ser tanta como la del fantástico tema en que estaba inspirado. Filipo y sus generales tuviéronle por su pintor, lo cual prueba la larga carrera artística que tuvo ocasión de ejercer éste y el prestigio continuado de sus méritos. Debió vivir bastantes años gozando de su prestigio, y en ellos debió realizar otro sinnúmero de retratos del egregio soberano, que, dice la leyenda antigua, no quiso verse retratado por ningún pintor más que por Apeles. La ingeniosa y fantástica manera de hacer retratos heroicos debió generalizarse en el período de ese pintor y extenderse, sobre todo por imitaciones palaciegas, á los diferentes monarcas que sucedieron al macedón en su fraccionado reino.



Fig. 584. – Marte y Venus, composición á gusto de Protógenes y Teon

Supónese por autores que fué Apeles el representante eximio del arte más sublimado entre los pintores griegos y el que á semejanza de Fidias representó en pintura la última evolución de adelanto: otros dicen que aun cuando fué notable y el de más nota de los pintores griegos, su ingenio, comparado con el de Polignoto, era de modo notorio la expresión de aquel arte en decadencia.

Sea ó no ello verdad, parece fuera de duda que hizo Apeles con sus retratos, ilustres los personajes históricos, heroicos los militares y admirables los caballos; que trazó fondos y campiñas, escenas y complementos de cuadros como un verdadero pintor magistral y brioso, y que hizo hombres como héroes, héroes diversos como dioses, dioses soberanos y composiciones alegóricas, coetáneas de las de Lisipo, cual su cuadro de la *Calumnia*. Era Apeles un talento de gran fortuna, grande y noble con sus colegas y más grande toda vía por lo vasto de su ingenio y el aura de su prestigio (1).



Fig. 585.–Brisei y Aquiles, Pompeya

Protógenes, á quien Apeles distinguió en su tiempo como máximo pintor y por una de cuyas obras dió *cincuenta talentos* (280.000 francos, Beulé), era un pintor de Rodas, oscuro antes de entonces, pero de singular arte y talento. Casi ignoto de sus conciudadanos, coloría la quilla de buques y pintaba con nimia y consciente mano cuadritos peregrinos de arte depurado y asunto mitológico (figs. 583 y 584). Su cazador Jaliso entre un sátiro y su can, era una joya preciosa adquirida por Apeles á aquel fabuloso precio y estimada en mucho más por el pintor de Alejandro. Era una representación mítica de su ciudad nativa y en la cual empleó su autor siete años de trabajo concibiéndola y depurándola, y once años, según Frontón. En la Acrópolis de Atenas tenía Protógenes otro cuadro con un tema de Nausica en el puerto y entre embarcaciones fondeadas. Otras selectas composiciones pudieran mencionarse de este pintor, mas debieron ser en junto muy pocas por la manera pausada, meticulosa y distinguida de su gusto autodidáctico. Contrastar debían sus obras con las brillantes de Apeles, como debía contrastar la ejecu-

(1) Por su Venus Anadiomene de Cos pagó Augusto *cien* talentos, sobre quinientos sesenta mil francos, decía un autor francés.

ción perita castigada y purista de lápiz y pincel desconfiados con la suelta y de efecto de otro ligero pincel. Como el Teseo de Parrasio, alimentado de rosas, ó cual la corola de una flor, obra de escuela asiática, eran las obras de Apeles, al paso que las pocas de Protógenes eran tal vez severas y quizás en algo duras, pero de un diseño admirable. Los lienzos de *Antídoto*, *Aristolao* y *Antenión*, ó del opaco *Mecopanes*, de *color duro* y severo, semejan á las de Protógenes, contrastando con las de aquel brillante jónico, como trasunto de gusto sicionés.

Teon de Samos, de la Olimpiada CXII, autor de un famoso cuadro del Parricidio de Orestes, era un pintor de acción, de atractivo é interés escénico, de viva fantasía y de ingeniosos conceptos. Debían ser sus obras de aquellos tiempos de efecto, que interesaban por el tema, la pasión de sus figuras, la distribución agradable de éstas y de las luces y sin duda pintoresca (fig. 585). Teon, contemporáneo de Protógenes, interesaba por la fuerza dramática de sus concepciones y la pasión artística de las figuras. Era natural de Samos y debió tener ribetes asiáticos entre sus cualidades brillantes.


Fig. 586. – Medea, pintura mural de Pompeya

La florescencia lozana del siglo IV iba en decrecimiento; la fuerza de ingenio en descenso; la grandiosidad en rebajamiento, y el artístico imaginar en fantaseo y capricho. *Echión* ó *Etión* era de los pocos que con gran brío y elevación de espíritu entresacaba las últimas ramas fragantes del verjel de la pintura. Su cuadro de Alejandro y Rojana era sin duda de las más hermosas flores del arte entre Protógenes y Apeles. Las bodas Aldobradini, del Museo Vaticano (fig. 567), parecen poseer algo de similar escena debida al pincel de Etión.

En días posteriores á Alejandro Magno señaláronse algunos maestros por sus composiciones legendarias, y entre ellos, de modo especial, *Timómaco*, autor de otro cuadro de Ifigenia en Tauride, próxima á ser sacrificada; un Orestes, un Ayax, y una Medea que César adquirió por ocho talentos para el templo de Venus Génitrix en Roma. Del cuadro de Timómaco se cree ver reproducción en una pintura de Pompeya (fig. 586) que representa este asunto, y de la figura de la heroína en otra Medea de Herculano, de apostura severa y de trágica impresión (fig. 587). Los asuntos fuertes y legendarios y las figuras dramáticas ó trágicas eran del gusto de este pintor y de su época enamorada de la pasión; y la dolorida emoción de Ifigenia desolada y próxima á morir, ó la calma terrible de Medea dispuesta á sacrificar á sus inocentes hijos, pero intranquila aún, eran obra de impresión conmovedora y de organización sentimental fina, de un serio temple de artista. Llamósele por ello á Timómaco el *último maestro* de la decadencia griega.


Fig. 587. – Medea de Herculano

Salióse ya el arte helénico por completo de la clásica marcha de sus antepasados y entrábase la pintura por sendas poco severas y poco magistrales en la forma, cultivando como práctica de época y apariencia de gran arte la cómica y grotesca representación de personajes en caricatura. La forma era en ésta el principal móvil de ingenio que los pintores buscaban, y trataban de ponerla en ridículo, aplicando partes de irracionales á la figura del hombre y empleando las desproporciones con exageradas formas á toda representación. *Antifilo* el egipcio fué el que produjo este género de obras, llamado por los antiguos *grylles*, y caricatura por los modernos. Viénele el nombre antiguo de haber puesto Antifilo en ridículo al pintor coetáneo suyo *Gryllos*, cuyo nombre griego significa *lechón*. Era Antifilo ingenioso pintor que se distinguió, tal vez con valor mediano, en composiciones de género;

mas su cualidad de más viso era, por lo nueva y popular, la representación de grotescos tipos ridiculizadores de los hombres. Su niño soplando el fuego, que al decir de los antiguos resplandecía á la luz rojiza de las llamas y despedía sus reflejos por el ámbito de la pieza en que el cuadro se hallaba, pudo



Fig. 588. – Detalles del mosaico «Alejandro vencedor de Darío»

ser, aunque con algo de hipérbole, una obra señalable; mas no le hizo popular como la boga novel de la caricatura en cuadro. Los hombres y los dioses debieron salir puestos en ridículo de la mano del escéptico pintor sardónico que así jugaba con lo noble y alto.

Imitadores tuvo en su género, entre los cuales *Nicofanes*, *Pausanias*, *Cherofanes*, *Polemón*, y sobre todo *Ctesiloco*, que ponía en parodia á Zeo dando á luz un engendro, ó como *Galatón*, que figuraba á Homero en actitud grosera. Los cuadros de Eneas, Anquise y otros piadosos héroes figurados en Pompeya con cabeza de animal, son escenas de esta clase. El arte hecho antes realista y después de realista vulgar, andaba por las esferas ínfimas de la concepción pedestre. Lo realista y lúbrico desenvuelto que menospreciaba el rubor, lo sensual de baja estofa, lo ingenioso y de efecto, lo impresionista ó artificioso y la pintura suelta y rápida sólo de sensación, era lo que, como insólita pintura, servía á la moda y capricho y á las impresiones de momento con estímulo de los sentidos.

Otros como *Pireicus* se dedicaban á la llamada *riparografía*, pintura de cuadros vulgares y de escenas de la vida, íntimas, callejeras y domésticas. Zapateros, barberos, vendedores, en cuadritos de poco tamaño, con intención, de algunos holandeses; despojos de mesas y comidas y desperdicios varios, objetos por tema y personajes, al parecer bien pintados, formando cuadros como *bodegones*, eran otros de los asuntos de ejecución brillante y minuciosa que producían esos antiguos. El campo por fragmentos ó la campiña en conjunto, componiendo á manera de paisajes, entraba también en tales reproducciones de



Fig. 589. – «Alejandro vencedor de Darío.» Mosaico hallado en la casa dicha del Fauno de Pompeya

la ligera riparografía. El paisaje como imitación ó recuerdo de la naturaleza, más bien como momento que como realidad, sin sentimiento ninguno ó con poco sentimiento de la misma naturaleza, era un simple complemento de los lienzos; notable sólo por su impresión lineal ó sus efectos de claro-oscuro, sin magia y sin poesía, ó una decoración pintoresca parecida á un panorama ó á un apunte de localidad sin interés sentimental ni elevado ideal moderno. Espacios con profusos objetos ordenados, cuando no amontonados en un reducido término ó perspectiva con sobra de casas, quintas, kioscos, puentes, rocas, montañas, torrentes, aguas, árboles, hombres, cuadrúpedos y aves de toda especie; figuras con más ó menos significado ó sin significación ninguna, acá y acullá desparramadas, he aquí lo que era el paisaje que cultivaron los griegos como mítico asunto ó natural. Y los restos de Pompeya nos dan de él ejemplares encuadrados en los ornatos de la decoración de paredes, que son verdaderos primores.



Fig. 590. – Perseo y Andrómaca, pintura mural de Pompeya

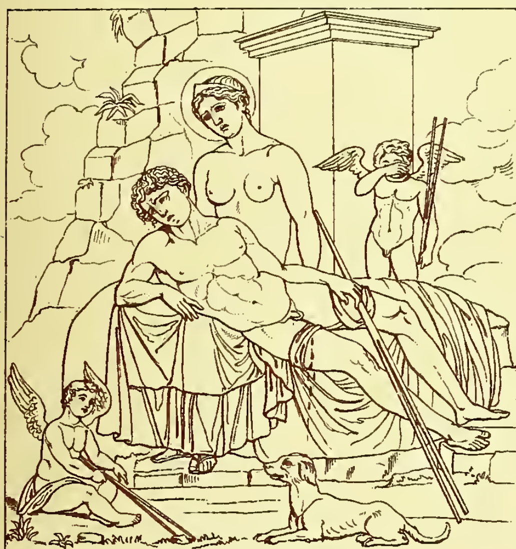


Fig. 591. - Venus y Adonis, Pompeya

Esta en palacios y quintas era afición de la decadencia llamada *escenografía,* que empleaba las perspectivas, el paisaje y los asuntos humanos ó de objetos naturales como principales temas ó partes del decorado. Daba realce á los edificios con la policromía armoniosa y realzaba los espacios de techos y paredes con los efectos de tono y contrastes de color. Unióse á esta pintura el mosaico, que cubrió de admirables obras pavimentos y solados, dando así gratos conjuntos de delicada armonía. Si como pintura de aposentos deben mentarse las de Pompeya, Herculano y otros sitios que nos recuerdan las griegas, como señalados mosaicos hay que mencionar el de la Villa Adriani, composición de Sosos que figura unos palomos bebiendo en redonda taza, en cuyo borde están parados (fig. 571), iluminados por el sol; otro de Sosos de Pérgamo figurando los desperdicios de un festín; el de Hierón de Siracusa con escenas legendarias de Ilión, y entre otros estampados anteriormente y algunos más de Pompeya, como el del can encadenado junto al umbral de una puerta con la inscripción *Cave Canem,* ó el del tritón tocando la bocina, el magnífico é histórico de la Casa del Fauno de la ciudad enterrada que figura la batalla del Gránico ú otra donde Alejandro derrotó á Darío: mosaico de escena dramática, viva, complicada, que da idea de la manera moderna con que el pintor griego comprendía á la sazón la escena pictórica y en especial las batallas. La de que aquí se trata tiene en expresión, dibujo, escorzos y distribución del cuadro ó animada composición, cualidades preeminentes dignas del arte moderno y nuevas en el antiguo.



Fig. 592. – Ceres en el trono, pintura mural con carácter decadente

Con las antes mentadas obras de que quedan todavía restos notables pueden señalarse las imitaciones ó copias de las composiciones griegas de legítima procedencia. Entre ellas, como originales, deben traerse á memoria las de algunas sepulturas de Pesto, que son frescos algo antiguos contemporáneos de Teón y Etión y tal vez de Protógenes, y que representan con grandiosidad de líneas guerreros que vuelven de la lucha, y con sentimiento vivo soldados jóvenes á caballo llevando como fruto de botín hermosas mujeres en la grupa: este último forma hoy parte de los clásicos restos del Museo de Nápoles. Más numerosos son los de Herculano y Pompeya que componen verdadero museo en el que pueden entresacarse reproducciones de varios juicios de Paris; el Nido y la Venta de amores, que son verdaderos idilios (fig. 581); Perseo y Andrómaca (fig. 590); Venus y Adonis (fig. 591), Neptuno y Amimone que tienen fondo ó forma eróticos; el pictórico tema de Aquiles y Brisei que caracteriza bien el cuarto período de la pintura griega; varias figuras de Ceres (fig. 592) en que se siente el influjo latino, muchísimas composiciones legendarias y míticas que son primores de arte, y las peregrinas figuras de nereidas y danzadoras que formaban centros en paredes de aposentos con polícromo gusto decorados, ó los fruteros y bodegones que con las impresiones campestres salpicaban conjuntos *riparográficos* de recuadros y casetones. Desde la Olimpiada CXXXIV la escuela de Sicione, centro y núcleo de los más importantes pintores de Grecia, era ya más bien que arsenal de obras antiguas, reunión de copistas y reproductores de las anteriores obras que se admiraban sin medida. Y las otras escuelas griegas cooperaban á aquel sistema de plagio é imitación. Tenía aún cada una su carácter y su sello tradicional; producía con abundancia obras nuevas y cubría la Grecia de pinturas en toda la extensión de sus ciudades; pero ni hubo ya pintores que se igualaran á los maestros, ni hubo vergüenza en copiar con prodigalidad plagiaria cuanto aquéllos produjeron. Pompeya y Herculano lo confirman, y los restos descubiertos en Roma y otras partes de Italia corroboran ese juicio de la pintura decadente.

Aquí termina, en breve y compendioso resumen, el extensísimo cuadro de la escultura, pintura é industria plástica griegas tal como en nuestros días se comprende. En él se da indicación y noticia del más brillante, activo, más colorido y humano arte que tuvo la antigüedad. Fué viril en sus comienzos, activo en su desarrollo, enérgico, grande y bello en sus esplendores y admirable hasta en su decadencia, ideal siempre en sus peregrinas obras. Fué el arte ejemplar del mundo que imitaron todos los pueblos posteriores y coetáneos, y que dió lección perenne á todos las sociedades de privilegiado arte, que no le han hallado mejor. El orgullo, la envidia y el egoísmo, las luchas frecuentes de los hombres, las invasiones extranjeras y la sorda lima del tiempo fueron su destructor. Los aqueos, los persas, los enemistados griegos, los galos, de heroica memoria, recordados por el arte, los macedonios, los asiáticos seudo griegos que siguieron á Alejandro, dieron comienzo al saqueo y destrucción de las primicias del arte helénico; y los conquistadores romanos que se posesionaron de Corintio y dominaron á los griegos, comenzazaron la deportación de las más selectas obras. Los Marcelo, los Fabio, los Flaminios, Escipiones, Paulo Emilio, Metelo, Sila..... y sobre todo los Mumio y los Verres, que enriquecieron sus botines y atestaron sus procesiones triunfales, desposeyeron á Grecia y las comarcas de Asia é Italia de maravillas y primores, de tesoros de arte, arrancando millares de pinturas y esculturas, vajillas, muebles y joyería valiosa, orgullo de las ciudades. ¡Era inaudito vandalismo! Pronto, empero, la codicia y el fausto despertaron la afición y convirtieron en coleccionistas, organizadores de museos, á los Lúculo y muchos patricios. Por este natural camino, en breve la república latina fué escuela plástica y de pintura, decorativas de edificios, y atrajo á los griegos artistas á su militar recinto. Y el arte puramente helénico tomó entonces su última forma con el apellidado romano por el suelo en que nació. Entró entonces de lleno en otro período de la historia que se estudia por complemento de la fantasía griega y del arte clásico y selecto, ático é ideal.

EL ARTE ANTIGUO EN ITALIA

Rodeada de mares, no lejos de Grecia y participando de sus influencias (fig. 593), se halla Italia, cuya importante y complicada vida histórica tuvo desde antiguos tiempos parte y significado en el concierto de las naciones y su civilización y cultura. Era entre los pueblos antiguos otro parecido á la Hélade por su individualidad y su carácter. Como Grecia, estaba situada en la parte baja de Europa, formando una península abocada al mar, ó mejor, rodeada de mares que le permitían vida expansiva y de relación en todas las direcciones á que le dirigía el ardimiento y en que moraba la cultura. De ellos podía también recibirla, y la recibió según la historia, orientalizándose y haciéndose griega por continuas influencias de tráfico y comercio. Como Grecia, tenía una extensísima y ondulante costa quebrada, que le facilitaba la asimilación continua de ideas y prácticas extranjeras y le permitía continuas incursiones y excursiones de hombres á países diversos. Como Grecia, estaba separada por inaccesibles y vastas cordilleras de montes, los Alpes, que segregándola del resto del continente y de familias bárbaras, le permitían vida sedentaria interior y desarrollo de cualidades civiles al fijarse sus moradores. Como Grecia, tuvo su cielo hermosísimo, envidiable, y por comarcas sin par, un clima suave y grato, mudable y vario, refrigerador y confortable, que tiene á un tiempo de los helados hielos del Septentrión, de los templados soles primaverales y de los caniculares ardores que abrasan al Mediodía; una naturaleza pintoresca, peregrina, que invita á gozarse de ella, y unas playas deleitosas, ondulantes é indefinidas en que se baña el cielo azul y se pierde entre azul celeste el diáfano horizonte. Tiene, como Grecia también, en su subdivisión interior, en su trituración de comarcas, que una línea media de montañas, los elevados Apeninos, con sus desprendimientos y derivaciones fracciona y complica en la parte media y baja de la estrecha y larga península. En esta parte tuvo también con Grecia varios puntos de semejanza, pues divididas en sinnúmeros de pequeñas comarcas, reducidas ó extensas, yermas ó fértiles, llanas ó montañosas, pudo dar tranquilo asiento á advenedizos de diversos pueblos ó familias que formaron naciones distintas, y constituyeron Estados con condiciones peculiares de tribu y organización social de familia.

Por ella, como por Grecia, pasaron sinnúmero de pueblos diversos, unos venidos de Oriente, otros de la región africana, éstos desprendidos del Norte de Europa y Asia, aquéllos excursionistas y aventureros de las costas é islas, y unos y otros que dejaron levadura histórica en diferentes regiones de Italia, ó se mezclaron después con tribus y familias distintas ó con hombres que hoy se han llamado sus aborígenes. Una campiña fértil y más espléndida aún que la de Grecia, verdadero verjel ó florilegio por comarcas, hizo de la Italia antigua suelo aún más envidiable, que fascinaba con su hermosura á los que aportaron á sus playas y fijó con apego á su terruño á los que tuvieron la fortuna de habitarla.



Fig. 593. – La Minerva de Arezazo. Museo de Florencia (de fotografía)



Fig. 594. – Nacimiento de Minerva, espejo etrusco-griego

Todas esas semejanzas de naturaleza están acrecentadas por otras de pueblos habitadores de la península itálica que tuvieron algunas cualidades físicas, morales y artísticas semejantes á las de los griegos (fig. 594): los llamados etruscos y los latinos fueron principalmente los que por naturaleza ó imitación en más cosas se les parecieron. En formas corporales esbeltas y airosas, fuertes y de empuje, tenían muchos italianos apariencia helénica (figs. 595 á 597); en rasgos de fisonomía les semejaron también, tal vez por cruzamientos de raza; en aficiones constructoras parecieron á los pelasgo-helénicos y asimismo en inclinaciones plásticas, siquiera fueran en mucho imitativas, á juzgar por lo que queda. Recibieron como ellos de Asia y de Egipto influencias orientales en antiquísimos tiempos, que conservaron con gran pertinacia, y apegados á la forma plástica del desnudo tuvieron como ellos una escultura y una mitología de dioses y seres ó engendros antropomórficos: por ese lado parecen indo-europeos muchos pobladores de Italia. Semejaron también á los griegos en inclinaciones poéticas, apegados á la leyenda y la imagen, y tuvieron como ellos una tradicional noción de los tipos de la epopeya heroica, pero con otras variantes y sentido. Era al parecer en parte imitación lo que á los extranjeros les semeja, siendo medianeras en aquéllos las influencias pelásgicas, las del comercio fenicio y las colonias griegas. Factorías y colonias de uno y otro de estos países, establecidas en Italia, fueron, sin duda, los autores del orientalismo y helenismo que se hallan en los antiquísimos restos de aquella península mediterránea. A los tirrenos ó pelasgos se debe la semejanza que con los recuerdos ceremoniosos parecidos á los *misterios* se hallan en la imaginería de antiguos peninsulares. Una predisposición asimiladora de los pueblos de allende los Alpes y un eclecticismo intelectual y sensitivo parecen ser otras cualidades que dieron á aquellos moradores apariencias con los helenos: la tendencia á la selección de ideas y formas y á la armonización de éstas fué en lo afectivo y lo moral lo que proporcionó peculiar apariencia estética á cuanto con forma gráfica nos transmitieron los viejos pueblos italianos.



Fig. 595. – El niño de la oca de Leide, en bronce

Pueblos sinnúmero de razas distintas eran, sin embargo, aquellos pobladores que salpicaron el país de obras diversas y hasta opuestas, y le sembraron de recuerdos y tradiciones que la antigüedad y los modernos han recogido. Más allá del siglo XIV, antes de la era vulgar, asiáticos, que algunos dicen arianos, cubrían las playas del mar Tirreno; luego los fenicios y lidios establecieron, al decir de los historiadores griegos, colonias y depósitos en las marismas centrales, llegando hasta los Apeninos y entre el Tíber y el Po: era sobre el siglo XV ó XIV; luego los cartagineses, señores del Mediterráneo, entre el estrecho de Hércules y la Italia, allá sobre el siglo X; los griegos moradores de la Magna Grecia, desde el siglo VIII por lo menos, y de la Campania hasta en los días de Roma; los galos que ocuparon las márgenes del Po en breve; los latinos de Roma con los sabinos y multitud de tribus coetáneas, antes de la fundación de la ciudad de los Césares, todos dieron á la península italiana mezcolanza de caracteres y fisonomía abigarrada varia que le diferenciaron de los griegos dondequiera que éstos no se hallaron. Ese enjambre de familias, entre las que se cuen-



Fig. 596. – Soldado italiote ó etrusco

tan los marsios, los oscos, los sabelios, los cascos aborígenes, los hérnicos y los que habitaban entre el Arno y el Vulturno, construyendo muros ciclópeos, produjeron matices y formas diversas en la cultura de la península y sus inmediatas islas. Pueblos varios, muchos de ellos agricultores, pescadores ó marinos, guiados por un sentido práctico, industrioso más bien que artístico, ocupaban multitud de regiones, consagrados con vida sedentaria al cultivo del terreno, al cuidado del ganado, ó con actividad de marino, al mantenimiento de su comercio, á la conservación de su espíritu, á su organización íntima, de familia y social, de relaciones de vecino, y á organizar una legislación cuando más adelantados, que arrancó de sus tendencias prácticas y se fundó en su existencia. El romano labriego, republicano, que se estudiará en su lugar, continuador del etrusco y del sabino, fué el prototipo de pueblo entre los que ocuparon la Italia. La diversidad de tribus y el semillero de pequeñas ciudades, repúblicas, federaciones y estados, da confusión y abigarramiento á la geografía italiana desde antes del siglo XV; mas en esa confusión aparece como común la semejanza de condiciones de tantos pueblos enclavados entre los Alpes y el mar. El arte importado á esos países halló propensiones para aceptarle y predisposiciones para ejercerle, mas no un espíritu procreador que le diera forma nueva transformada y transfigurada. Por ello no fué nunca un arte típico, sino arte de fusión, ni llegó á grandes obras de realismo ó de belleza, ni se aproximó al ideal.

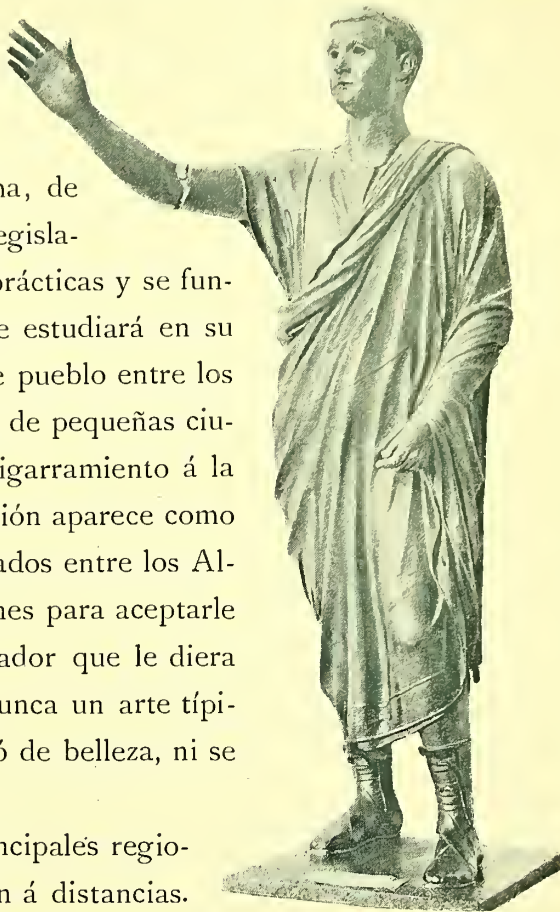


Fig. 597. – Aulus Metellus, orador. Museo de Florencia (de fotografía)

Turanios, semitas y arianos parecen haber ocupado las principales regiones del país y sus islas, y grupos varios de celtas le salpicaron á distancias. La etnografía revela que hubo allí todos los matices de las civilizaciones del mundo occidental y todas las disposiciones de que los otros pueblos dieron prueba; mas por circunstancias especiales no tuvieron nunca en ellos las artes la importancia que en Grecia, ó aspiraron á producir obras de utilidad y de satisfacción del orgullo ó peculiares de los turanios, constructores de sepulturas, ó de poco avenidos vecinos que hicieron constantemente la guerra, una de sus ocupaciones por obra de necesidad. El arte religioso (fig. 598) de pueblo agrícola, el humano de nobles y adventicios, el de campo de ricos agricultores con vastas moradas rurales, el de utilidad civil de organizadas sociedades, el de grandes construcciones propias de militares empresas, el de misterio y sacrificio de un culto y fanatismo mítico, el de honra y memoria de los muertos, fueron las artes que en conjunto cultivaron aquellas sociedades. Etruria ó Tarquinia ó Toscana dió comienzo á las formas de esas artes empleándole con tendencia religiosa y práctica de utilidad civil y agrícola, y Roma le desarrolló acreciéndole en lo civil y haciendo de lo militar su uso principal y de perenne ocupación. Entre

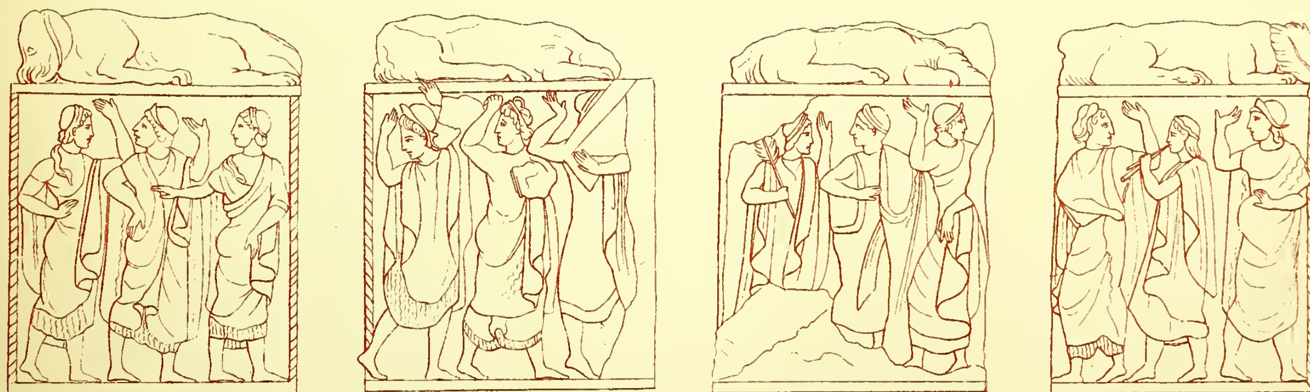


Fig. 598. – Relieves de altares etruscos con representaciones funerarias

el semillero de pueblos que se repartieron y ocuparon la Italia, dos sólo pueden señalarse por su determinación durable: Etruria, que tuvo existencia real, aunque á veces parece un mito, y Roma, que paseó sus águilas enseñoreada del mundo que conocieron los antiguos.

LA PLÁSTICA, LAS ARTES DECORATIVAS Y LA PINTURA ETRUSCAS

Etruscos, tirrenos ó tarquinios fueron, á lo que se sabe, los antepasados de los romanos que ocuparon antes del siglo III la capital de Italia. Con ellos vivieron sinnúmero de poblaciones, entre las que pueden citarse los tapiges, los séculos, los ligurios, los de Umbría, los ausones, los pelasgos, los itálicos ó italiotes y otros antes indicados que parecen ser los llamados aborígenes de la península italiana y de sus islas. Los tirrenos ó etruscos, sin embargo, parecen haber tenido una existencia importante antes del siglo XIV, y haber sido los que dejaron en piedras monumentales, sepulturas é inscripciones, más señalados restos ó documentos que han fatigado, sin grandes resultados históricos, la fantasía y la erudición de sabios exploradores y arqueólogos. Ocuparon por períodos comarcas diferentes, habiendo alcanzado en su mayor apogeo el dominio de gran parte de Italia, desde el Po á comarcas mucho más allá del Tíber, y de mar á mar, siendo dueños de la Campania, Córcega y rigiendo desde Roma naciente los destinos de buena parte central de la península. Desde el siglo IX ó X formaba aquella confederación el núcleo más importante en cuyo corazón se elevaban los Apeninos, y tuvo entre sus ciudades más importantes á Tarquinia (Tarchonion), que con Coere (Agilla), parecen haber sido los centros originarios de incursionistas lidios (Torrebi). Reducida á menor importancia por las colonias griegas que les hicieron abandonar la Campania, por los galos que la desposeyeron de las inmediaciones del Po, ocuparon la Italia central en la comarca hoy llamada Toscana, entre el mar Tirreno y el Adriático, siendo los montes Apeninos como los baluartes de su concentración. Roma, crecida en tiempo de los Tarquinos ó antes del año 606, fué su centro de influencias, donde á la par de su dominio establecieron su nudo principal de cultura y de fuerza, su monumental ciudad y su arsenal poderoso en diferentes sentidos. El arte y la industria tuvieron allí, como otras ciudades más antiguas, núcleos de producción, cuyos productos, con más ó menos influjo extranjero, tenían sin duda prestigio y circulación comercial.

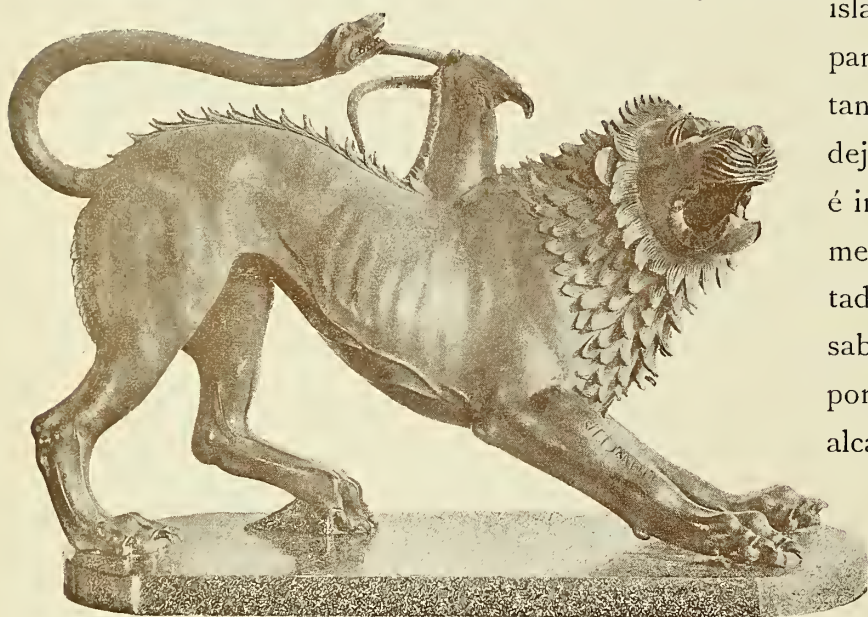


Fig. 599. – La Quimera de Florencia, figura del arte etrusco-oriental (de fotografía)

Ignórase la procedencia cierta de los tirrenos ó etruscos, aunque se supone generalmente que procedían de Lidia; siendo para unos, pelasgos tirrenos expulsados del país meridional; para otros, moradores de igual comarca que expatriados por el hambre aportaron á Italia; para otros fueron los fugitivos de Troya que hallaron asilo allí después del saqueo de los helenos; para muchos, parte de la avalancha aria que inundó Asia y Europa impelida desde el Cáucaso; para algunos, turanios aborígenes ó pelasgos, hermanos de los de Grecia, que poseyeron cultura semipasiva, semibélica y que construyeron muros ciplópeos y túmulos de enterramiento donde apuntó la bóveda. Nibuhr los creía sikelios, y otros les dijeron celtas, egipcios, tártaros, eslavos, semitas cananeos, armenios, no faltando quien los igualara á los vascos como

afines á los de nuestra patria. Estos y otros nombres y orígenes se les han atribuído, estando hoy como hace un siglo en la ignorancia más completa acerca de su procedencia y de su antigua existencia histórica. Su lengua é historia, mal conocidas, y sus monumentos, muchos de ellos semejantes á fenicios y griegos, dan inmensa confusión que no ha disminuído desde los días del abate Lanzi (1780 á 1810). El más corriente concepto es el de que fué el pueblo itálico que vivió entre los Apeninos y el Tíber, el mar Tirreno y el río Macra, señalado por los *Rasennas*, procedente de Asia Menor y de familia ariana, el más perspicuo y activo entre todos los *italiotes*, y organizado desde el siglo XV en un estado de adelanto que sólo igualaron los griegos. Su ingreso en Italia debió ser por los desfiladeros de los Alpes ó por la escala marina que seguían los fenicios en todo el Mediterráneo, y su existencia histórica alcanzó hasta el siglo III anterior á J. C. en que los soberbios romanos, sus imitadores y discípulos, les unieron con sus conquistas á las anexiones de la república.



Fig. 600. – Escultura en relieve con genios etruscos y otras figuras (de fotografía)

Dos influencias primordiales marcadas se señalan en el pueblo etrusco que se ingirieron en su cultura y se estamparon en sus industrias y en sus productos de arte. La oriental (fig. 599), importada, sin duda, por los fenicios de Asia y del Mediterráneo, y la griega, menos antigua, que parece posterior al siglo X y activa desde el VIII. Antes, empero, los monumentos ciclópeos y otros rústicos coetáneos, con amuletos, figuritas y símbolos, dan indicio de caracteres originarios propios de los naturales que primero aportaron al país: estos son los rasgos primitivos que se dijeron turanios, teniendo en cuenta el crecido número de sepulturas existentes entre los etruscos y la predisposición de tal pueblo á consagrar suntuosas moradas á los muertos como culto de antepasados. Y en el arte plástico, decorativo y pictórico se traslucen esas tendencias con las coremonias religiosas, los cruentos y dolorosos sacrificios humanos y la peculiar y casi exclusiva representación de temas y símbolos ó escenas de muerte. Las influencias asiática y griega flotan, no obstante, sobre ese mundo de imágenes fatídicas y las coloran con figuras y tipos de simbolismo ó significado oriental y con asuntos populares helénicos tomados á la epopeya, á la leyenda, la fábula y la mitología ó con formas de seudo grecismo.



Fig. 601. – Vaso François con representación de esfinges y grifos ú otros egipcio-orientales. Museo de Florencia (de fotografía)

Orientales son las sepulturas en forma de túmulo y las construcciones con bóvedas también orientales que aparecen como en Lidia y Asia



Fig. 602. – Pinturas de sepulturas con fauna oriental y danzas funerarias

Menor; las excavaciones sepulcrales con fachada, abiertas en la rústica masa de los montes; orientales los vestidos talares (fig. 600) ornados y de anchos pliegues, cubiertos de flores y cenefas brillantes; las capas con capuchón, las sandalias lidias y el gorro frigio usado en las costas é islas orientales del Mediterráneo; los distintivos regios de los Tarquinos, que hacían semejanza heráldica con los de monarcas y príncipes también lidios; las prácticas, ritos y ceremonias religiosas y el arte adivinatorio practicado por sólo los etruscos entre los pueblos del Sur de Europa; porción de usos, fiestas, juegos y aficiones ó usanzas que se vieron antes del siglo III en Italia, y algunos que se conservaron entre romanos ó peninsulares hasta muy entrada nuestra era: uno y otro, obras, trajes, prácticas creyentes y usanzas que demuestran copia ó imitación de lo que desde Fenicia al Ponto estaba más ó menos en uso y servía de incentivo á la cultura mediterránea. De Egipto se hallan también restos en sepulturas exhumadas que demuestran otro aspecto del influjo oriental en la antigua Toscana. La sepultura de Vulci, impropiamente llamada gruta de Isis, estudiada por los excursionistas, dió el convencimiento de que el comercio con Egipto era un medio de influjo de este país en Etruria. Los tarros vidriados y de color azul, tan abundantes en esa región de África, se encontraron en aquel fúnebre recinto; las figuritas funerarias, los huevos de avestruz grabados y ornamentados de las sepulturas y mastabas también figuraron en Italia con sus inscripciones ó jeroglíficos entre los objetos toscanos: prueba evidente de relaciones comerciales y motivo de presunción para creer en influencias del Egipto en Etruria. En fin, las tazas fenicias ó seudo fenicias encontradas en Preneste (Palestrina) (fig. 118), de que en otro sitio se dió cuenta, historiadas como las de Curium, Larnaca, Dali, Amatonte, de que la isla de Chipre guardó modelos, demuestran que otra más íntima y poderosa influencia familiarizó al tirreno con las industrias é imaginería asiáticas, y por ende con sus costumbres é ideas. Así los seres fabulosos y míticos como grifos y figuras aladas, representaciones semejantes á esfinges, y figuras híbridas, entre egipcias y asirias ó mejor fenicias (fig. 601), que se hallaban en pinturas de vasos y de sepulturas, parecen estar inspiradas y hasta copiadas de las que el Oriente produjo. Y el fatídico sello de muchísimas composiciones ó escenas con figuras no tuvo otro inoculador: el Egipto y Asia, sombríos en sus conceptos de muerte, se impusieron é injertaron en Etruria. La fauna de las selvas, imponente y fiera (fig. 602), y la flora de lotos, rosas y palmetas de Asiria y Egipto se ve reproducida en piezas varias, dichas de arte etrusco y consideradas como

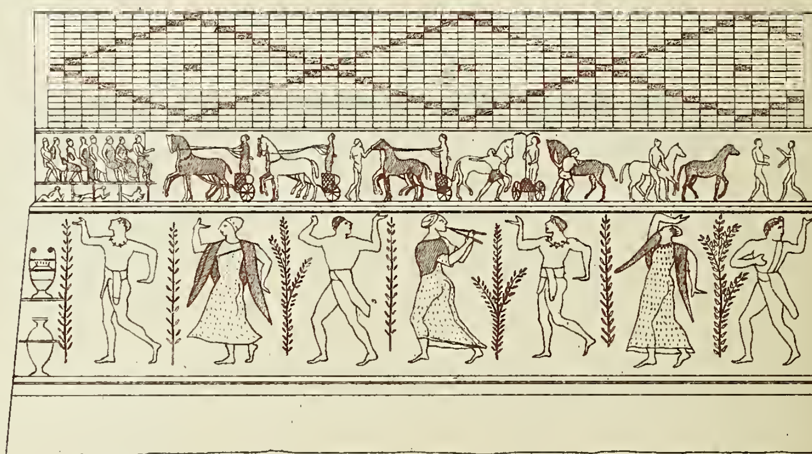


Fig. 603. – Escenas funerarias con procesiones de carros y danzas báquicas



Fig. 604. – Escenas festivo-grotescas de una procesión fúnebre

originales de este pueblo. La copia ó imitación de tipos como el de Isdubar, caldeo, y como Illu, Belit y varios asirios, ó cual ciertas figuras persas sin entender su significado, y la creación de monstruos que parecen sólo ornamentales, sella también de importado orientalismo el arte imaginero tirreno.

Posterior, al parecer, y más acentuada fué la influencia griega en esa región central de Italia (figs. 602 á 604). El arte griego, que moraba vecino del etrusco, dió á éste el aspecto exterior de su naturaleza, y después que el Oriente, la forma decisiva de su adelanto, formando así las dos influencias extranjeras con el sello peculiar itálico una mezcla híbrida y característica propia del ecléctico gusto de Toscana. A semejanza del arte persa, fenicio, hetita y otros orientales, infórmase el arte etrusco en diversidad de rasgos de varias nacionalidades y de la nación itálica habitada por los tirrenos. Todas las ciudades y villas greco-italianas que se mencionaron al tratar de los cuños monetarios del siglo VI al IV (págs. 502 á 509), y que tuvieron en una ú otra forma arte helénico y compusieron la Magna Grecia, cooperaron de consuno á la caracterización del toscano. El arte griego, pues, fué el que le dió la mano última.

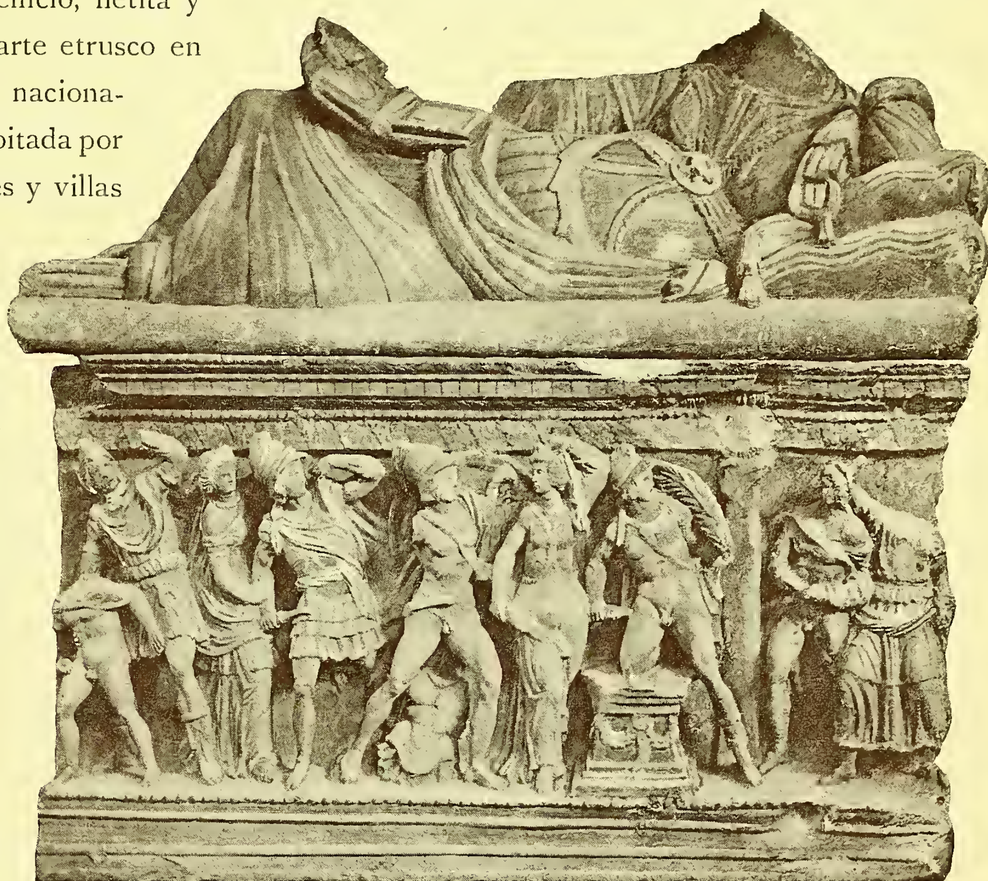


Fig. 605. – Sepulcro greco-etrusco del Museo de Florencia (copiado de fotografía)

Los escritores modernos mencionan á Demarate el corintio que llevó la cerámica á Etruria y fundó allí, según los historiadores griegos, la monarquía de los Tarquinos del tronco de los Bacquiades, marcando una etapa del influjo griego entre los Apeninos y el mar Tirreno. Otra fué la de la navegación griega que hizo escala y halló puertos y factorías adaptables en los laterales de la península. Tarquinia y Coere eran también en artes tributarias de Grecia y ésta con tesoro en Delfos á contar del siglo VI. El movimiento activo establecido desde entonces entre la Hélade é Italia, hizo de la última península una imitadora de aquélla en cultura y producción plástica, vasos y pintura. Los vasos pintados griegos, sobre todo desde el primitivo corintio al vaso negro con figuras rojizas y al más peripuesto tipo de la alfarería del siglo IV, todos tuvieron copia y sobre todo millares de importaciones comerciales entre los mercaderes de Tarquinia y Coere. Vulci sólo, se ha dicho, dió á luz en 1828 unos *veinte mil vasos* griegos enterrados en sus Necrópolis. Suyas eran, según varios experimentados, las graciosas joyas de formas seudo griegas, sueltas, caprichosas, flor de ingenio que hoy se señalan como etruscas ó greco-itálicas; bronces labrados y ornados de Vulci, monedas, leyendas y cuadros mitológicos gráficos ó plásticos (fig. 605) y artífices imagineros. La imitación griega de figuras y escenas algo envarada y como arcaísta, pero por eso no menos caracterizada y peculiar etrusca, de estatuitas grabadas y pinturas de maestros á veces con preciosa vena, prueba cuánto influjo tuvo y cuánta imagen produjo el ingenio inagotable griego en territorio cisalpino. A no distinguirles rasgos determinados, dijéranse de intencionado arcaísmo de un arte adelantado y producción helénica.

Caracterízanse por sus festivos ó lúgubres temas (fig. 606) las gradaciones más genuinas de aquella

parte de Italia ó por tener mezclados los dos aspectos opuestos en representaciones funerarias que parecen á veces un juego, otras un delirio y algunas una heterogénea fantasía incongruentemente aplicada á grutas sepulcrales, altares y sarcófagos. Es el gusto báquico y ditirámbico entendido y aplicado al revés á representaciones de la muerte y á tristes escenas de ésta y de la otra vida. En tal punto el ingenio y gusto de los tirrenos está en su centro natural con los genios oscuros alados, los transmigrantes espíritus arropados y envueltos, las caricaturescas figuras (fig. 604) trocadas en engendros maléficos, y las procesiones báquicas y cabalgatas que parecían querer dar vida, animación y alegría á las sombrías cavernas, tristes, silenciosas y varias en que reposaban cadáveres y vagaban espectros y sombras.



Fig. 606. – Representaciones funerarias de relieves etruscos

Los tres aspectos unidos, el oriental florido y de fantástica y agreste forma, de esfinges, grifos y símbolos alados, de ornados y anchurosos trajes; el griego animado y corpóreo, tomado de la poesía y la tradición legendaria al par que de la mitológica, ó el báquico sello festivo y las danzas y procesiones grotescas entre genios y cuadros de muerte y animados banquetes y cabalgatas, símbolo de la otra vida, formaron unidos aquel sello mezclado, ecléctico, propiamente etrusco, que emplearon la plástica, las industrias artísticas y la pintura, y por el que distinguimos la imaginería de ese confuso y transitorio pueblo tan sonado como raro y de eclecticismo tan original como otros del mundo antiguo.

Desde la época de construcción primitiva etrusca hasta el siglo III antes de J. C., sufrió el arte de aquel pueblo tres modificaciones que influyeron en su fisonomía. Una fué la de los primeros y más antiguos engendros de fantasía primitiva que se enlazan con la prehistoria, otra la que á contar probablemente del siglo IX dió á luz figuras de forma primeriza escultural y pictórica, y un tercer período ó ciclo en que se ve visiblemente que el griego impuso sus formas y tipos al etrusco.



Fig. 607. – Estatuita en metal de una divinidad etrusca.

Del primer período son las más toscas piedras labradas, contemporáneas de las obras ciclópeas ó algo posteriores; del segundo los idolillos parecidos á los Xoanos (fig. 607) y las estelas y altares ó pies de altar con escenas fúnebres, y son del tercer período las obras de influjo griego y posteriormente romano, las figuras y escenas que toman la apariencia de éstas ó las semejan.



Fig. 608. – Soldado etrusco de estilo antiguo

Nunca la escultura etrusca tuvo verdadera importancia, pues ni hubo vastos templos que ornar, ni edificios que erigir con durable forma, ni dioses que venerar como tipos de hermosura. Las figuras más importantes fueron obra frágil y de arcilla, como el Júpiter Capitolino, obra de Turriano de Tregelle, pintarrajeado de *minio* constantemente para que no desmereciera en importancia, y la cuadriga de remate de su templo. Semejantes á éstas son las figuras, ó mejor, medias figuras trabajadas por el frente, toscas y sólo desbastadas por la espalda ó por la parte que no se veía cuando estaban colocadas en su sitio y que hoy se estudian en el Museo Gregoriano, figuras que tal vez formaron parte de un edificio de madera ú otra frágil construcción desaparecida. Su tamaño es natural, su materia el quebradizo barro y su ejecución desgraciada. Improvisadas las construcciones religiosas, tuvieron imágenes también improvisadas que satisfacían á la piedad de sociedades rudas de labriegos ó soldados. No tuvo el arte tampoco mármoles ni magníficas piedras que pulir, pues no hubo de ello necesidad;

ni tampoco hubo canteras de fino alabastro ó materia marmórea en explotación, pues los mármoles de Liuni (Carrara) no se habían puesto en uso todavía y sólo se emplearon después en la época romana. Escasas figuras y relieves de materia dura se han hallado entre los etruscos, que prueban la escasez de piedras esculturadas que en Toscana se empleaban. Y algunas son por su forma y trabajo de un período de influencia griega ó de los últimos tiempos tirrenos. No abundaron, por lo tanto, los artistas escultores que trabajaran materias menos dúctiles que la arcilla, ni se dió ocasión de que la producción de obras atrajera extranjeros escultores á la comarca itálica donde moraron los etruscos. Artífices orientales debieron llegar allí que dejaron recuerdo de su paso en trabajos sin gran arte, y muchos griegos que producían vasos y piezas sin importancia ó de arte de pacotilla. Por eso, con raras excepciones, fueron los despojos que han quedado baladíes productos plásticos anteriores al siglo IV, ó importaciones é imitaciones helénicas del IV y el III siglos ó posteriores á éstos con mezcla de dos estilos.


Fig. 609. – Pie de ara etrusca esculpido con danza y escenas religiosas (de fotografía)


Fig. 610. – El soldado etrusco, dicho Marte de Todi, en bronce

Coetáneos ó del grupo histórico de las figuras semejantes á Xoanos son las similares sentadas parecidas á la diosa madre, y las figuras enteras ó medias de leones y esfinges adosados en su tiempo á sarcófagos ó sepulturas, de los que eran como los guardianes. Relieves cual el de un informe soldado de Peruggia, como los de un altar de cuatro caras esculpidas hallado en la misma ciudad, como las pompas de otro altar de Chiusi ó como las representaciones en relieve á dos filas de una urna de Roma, ponen á clara luz cuál era el estado de atraso de la escuela etrusca cuando ya se soltaba el arte helénico de su primeriza rigidez arcaica. La producción plástica, que como más antigua queda en los Museos de Italia ú otros, es, como las que aquí se mencionan, copiada del Museo Británico, y como ellas representa ceremonias, fiestas, procesiones, danzas, actos ceremoniosos ó rituales y escenas fúnebres, especialmente de tributo á difuntos (fig. 609). Como las estatuas diversas y las figuritas frágiles, son todos los relieves hallados meros objetos arqueológicos sin gran interés para el arte por su singular rudeza.

Más importantes artísticamente, aunque mucho más modernas, son las figuras y placas en bronce que quedan de la región toscana, y que se señalan como etruscas. Son, entre otras, la vigorosa figura de la Quimera de Florencia (fig. 599), vigorosa y viva, que con la airosa Minerva de Arezzo (fig. 593), forman dos figuras atribuídas por peritos al siglo III griego, pero que otros creen greco-etruscas, tal vez


Fig. 611. – Grupo fundido en bronce de soldados etruscos, influjo griego


Fig. 612. – Neptuno y Laomedón. Placa de bronce

con más fundadas probabilidades: la Minerva, sobre todo, parece una interpretación de obra selecta hecha con gusto arcaísta. Son otras la Loba del Capitolio, ruda y característica, el Orador de Florencia Aulo Metelo (fig. 597), el Niño de la oca, de Leyde (fig. 595), el del Museo Vaticano, el titulado Marte de Todi (fig. 610), el Soldado combatiendo (fig. 596), ó los otros dos soldados que llevan un herido ó muerto (fig. 611), grupo sencillo y natural. Todas esas figuras en bronce tienen mucha intención imitativa y algo como de un gusto arcaico-griego adelantado, pero en que se descubren cualidades de mayor perfección y soltura que la peculiar del arcaísmo entre los siglos VI y V.

Mucho antes debieron fundir los etruscos con habilidad y destreza objetos diversos de industria ú otros, aprendiéndolo de orientales por mediación de los fenicios, y es de suponer que cuando los griegos del siglo VII empezaron á emplearla en obras plásticas, la conocían también los etruscos. Obras industriales de esa época algo atrasada debieron existir en gran número como adorno de armas, carros, trípodes, cande-



Fig. 613. – Sarcófago etrusco con el retrato de Lastia Seianti. Museo de Florencia (copia de fotografía)

labros, copas, joyas, etc., de que los toscanos eran afamados maestros. Sus piezas de tal clase tuvieron interés para los griegos que de antiguo las adquirían. La fundición del bronce llevó á la producción de joyas imitadas sucesivamente de los orientales y de los helénicos, pero notables por su técnica y procedimiento industrial. En la época floreciente del arte etrusco tales candelabros ó trípodes eran de interesantísimo dibujo, composición y relieve, y poseían motivos caprichosos y de fantasía verdaderamente artísticos aunque algo heterogéneos en las obras. Sus brazos, pies y remate, esculturados, son de tipo plástico y de perfecta técnica: constituyen caprichosas preciosidades. Los antepechos y barandas de carros, los vasos, copas y otras vasijas, son de igual interés é industria. Varios de estos importantes joyeles artísticos de los Museos de Florencia, del Gregoriano de Roma y del antiguo Museo Napoleón fueron dignos de pasar á la historia como piezas merecedoras de encomio é inimitables por su belleza ó capricho (1). Entre éstos figuran varios con temas grotescos y fantásticos ó híbridos que emanaron directamente del arte caldeo-asirio: otros son figuritas, pies de candelabros, y representan Hércules y personajes heroicos. Algunas emanan directamente del arte griego en cuyos mitos y leyendas se inspiran, como la de Neptuno y Laomedón (fig. 612), que son de natural y buen desnudo viviente, enérgico y lleno de movilidad. Más adelante se indica la parte de interés particular de estos y otros objetos por su carácter suntuario, y

(1) Las obras etruscas más numerosas se hallan en colecciones como las de Florencia y Toscana y varias de Italia, especialmente Roma (Museo Gregoriano), parte del antiguo Museo Napoleón, varios en Londres y Leide, etc.



SEPULCRO ETRUSCO Ó ITÁLICO

(DE LA COLECCIÓN CASTELLANI, MUSEO BRITÁNICO)

entre ellos muy especialmente, la de los *cistes* y *espejos* ó pateras y tazas. Metalistas eran, pues, los tirrenos y superiores plásticos en esta clase de materia á las obras en mármol, alabastro y piedra. Eran las estatuas, de más ó menos hábil y bella ó verdadera forma, producción abundantísima, ornamento de las ciudades donde en el siglo v se encontraban en gran número: dos mil de estas piezas decorativas monumentales tenía sólo la ciudad de Volsini en el año 487 de Roma. Algunas estatuas eran doradas, lo que hacía más precioso el bronce; ocupaban monumental sitio en ornados frontones de pequeños templos. Colosales eran muchas, grandes y de efecto las públicas (1), pequeñas y atractivas las de objeto decorativo y de tamaño reducido las que formaban accesorios. El número de éstas es crecido y debía ser inmensísimo: de las que quedan confúndese la forma con las de Roma primitiva, imitativas en su día de las toscanas.

Plinio y otros antiguos mencionan esculturas en piedra, mármol, madera, etc. De las últimas que debieron ser compañeras de frágiles construcciones no queda resto que indique la aplicación y técnica de que daban noticia, ni si eran simple armazón interior de figuras ó figuras coloridas en realidad. Los sarcófagos de piedra y alabastro indicados se pueden considerar aquí como producción escultural imaginera.

Más notables son los restos en barro cocido que quedan con formas distintas y aplicaciones diversas: las estatuas y relieves figurativos de templos y frontones se han mencionado ya. Había figuritas en barro como trabajo de alfarero, jarrones con cabeza por remate y tapadera, brazos y manos por asas, que recuerdan los canopes egipcios y que son intencionadas aunque no muy hábiles imitaciones humanas de rostros con pelucas ó peinado en bucles y fisonomía típica de localidad. Mas lo que sobre todo tiene importancia como escultura en barro son los sarcófagos y urnas cinerarias con la figura del difunto ó difuntos recostados en la cubierta del sarcófago. Estas figuras estaban coloridas. A los lados del arca fúnebre había y hay, en piezas que se conservan, relieves distintos de escenas mitológicas y legendarias ú otras, escudos, florones, molduras y ornatos geométricos ó de bulto que dan realce é interés á tales sarcófagos. Son generalmente obras tardías de la plástica toscana, injertas de grecismo y severidad aparatosa romana. Algunas, como un sepulcro de Londres, son grandiosas y arcaicas con carácter escultural comparable á la plástica dórica de últimos del siglo VI. El de Londres (2) tiene en la tapa las estatuas de dos esposos reclinados en ella: figura desnuda de viril carácter el hombre barbado, de severo aire su consorte, engalanada, están incorporados con actitud y continente rígidos y familiares como en coloquio, y echados con magistral desembarazo. Sus formas desnudas son características y muy corpóreas, imitativas y relevadas, llenas de naturalidad que un grandioso dibujo y modelado, en trozos como en esbozo y siempre de magistral cuadratura, hace por extremo interesante. Partes como las extremidades y tórax son en ellas de verdad y realismo nota-

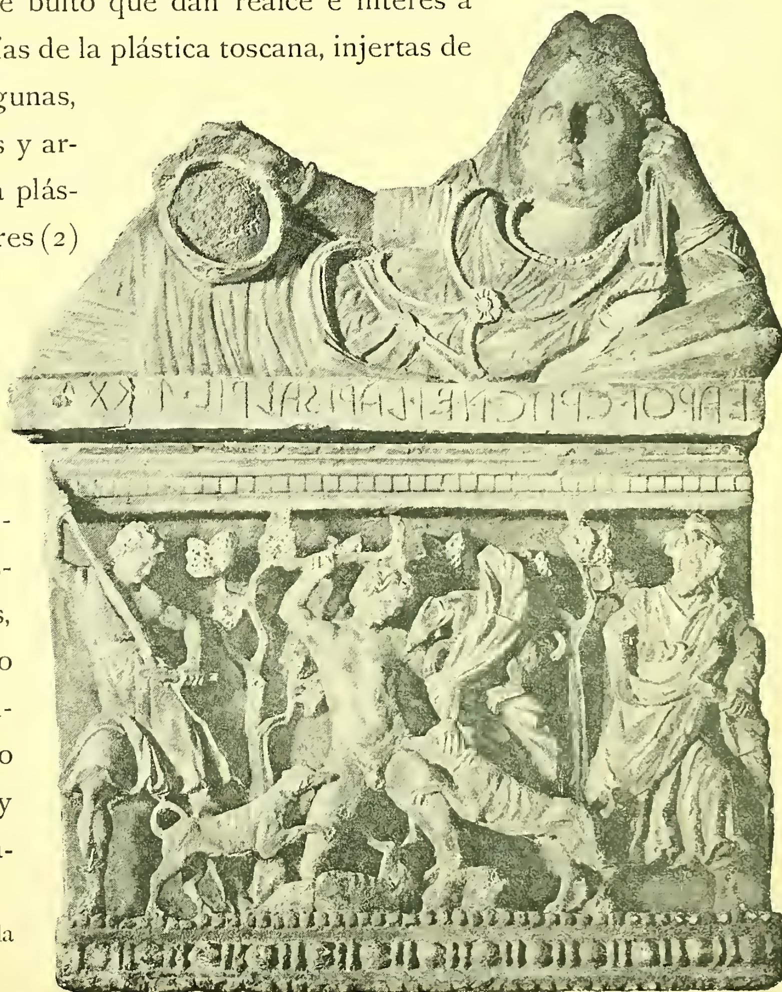


Fig. 614. – Sarcófago etrusco del Museo de Florencia (de fotografía)

(1) Por ejemplo, el Aulus Metellus, el Niño de la oca, el Marte.

(2) Véase la lámina suelta: SEPULCRO ETRUSCO Ó ITÁLICO. *(De la colección Castellani,* Museo Británico.)

bles. La mitad inferior del cuerpo es en el marido, con todo y lo natural, algo larga de proporciones. Pero la actitud y expresión de los dos consortes son tan verdaderas como ingenuas y tomadas de figura viva. Son indudablemente dos retratos de lo mejor que dejó el arte etrusco. Como de costumbre están en su lecho y reclinados en un almohadón. Sostienen el sepulcro cuatro mujeres aladas en forma de esfinge griego ó con gorro alto á la manera de las mitras persas ó asirias y de los toros alados. Adornos de influjo oriental, y entre adornos relieves heroicos á la manera arcaica helénica, cubren las paredes del sepulcro. Es el conjunto de impresión monumental antigua clásica en que un aire fenicio ó cipriota da color oriental mediterráneo á lo exterior cual al helenismo primitivo.



Fig. 615. – Espejo etrusco-griego con una escena erótica referente á Baco y Semelé

Muchas otras sepulturas pueden mencionarse en grupos ó figuras sueltas de más ó menos anterior período. Como uno de los antiguos que se conservan puede mencionarse el de Coere, que se halla en el Louvre, con dos figuras de hombre y mujer recostadas en un lecho entre paños, mantas y almohadones como en un triclinio. La sencillez de su forma señala su prioridad. Es de genuino estilo arcaico y se le coteja con las figuras cerámicas del templo de Júpiter Capitolino: está pintado de rojo minio. Otro es el magnífico de Chiusi de época posterior y muy trabajado detalle (fig. 613); consérvase en el Museo de Florencia. Su figura de la tapa, con todo y ser desproporcionada por lo muy larga, tiene severa distinción semejante á la algo adusta gravedad romana. Coronada, vestida en bien plegado traje holgado y envuelta en ampuloso manto, es una mujer vestida de fiesta con ornado cinturón, pulseras y brazaletes, collar, alfiler y pendientes, y peinada con esmero y distinción que ennoblece su tocado: en la mano tiene un bello disco en forma de bandeja. El almohadón en que está reclinada es de rico artificio, las ropas de moldeado hábil, de imitativa copia y de complicado y majestuoso plegado: son paños de estudio; borceguíes y otras partes accesorias como franjas y pasamanerías, son ricos distintivos, y el conjunto es suntuario. Avaloran su esplendidez la decoración y adorno arquitectónicos de la urna, que no tiene, como otras, motivos y asuntos de imaginería en relieve. Su época es, según se agura, el siglo IV, cuando el helenismo se había impuesto á la escultura toscana: añádase con acierto que tienen por su coloración, menos cruda que la anterior, semejanza con la cerámica colorida de Grecia en ese siglo de su historia.

Entre unos y otros sarcófagos pueden recordarse varios de Florencia (fig. 614) con figuras cortas, sumamente desproporcionadas, parecidas á otras de piedra en que hay personajes recostados en igual ó parecida actitud que las ya dichas. Cuando el arca era reducida sujetaban los etruscos el cuerpo humano á reducciones incoherentes y bárbaras, acortando ó encogiendo el cuerpo y las piernas para que no ocupara más espacio que el de la tapa ancha y corta con extremo para colocar en ella la figura de un hombre en toda su proporcionada extensión: sobra en ellos el ancho, mas falta á muchos sitio en que poder situarla natural y cómodamente. Los paños y otros accesorios están intencionalmente tratados en todos. Mucho más perfectos y pintorescos, á veces bellos, son los



Fig. 616. – Espejo etrusco con Hércules y Atlas



Fig. 617. – Espejo etrusco con Hércules y la Victoria

relieves del fondo de urna en que se agrupan personajes de existencia real que vivieron y que debieron reposar en los sarcófagos, como magistrado á quien acompañan sus lictores ó que está en su silla ejerciendo justicia, rodeado de los procesados; familias reunidas en privado ó público, y en actos solemnes ó de intimidad; tipos heroicos con carácter simbólico expresivo, referentes á la muerte ó la otra vida, como sacrificio, presentaciones de muertos por genios alados ó viajes á la región de las almas, procesiones fúnebres, y mitos relacionados con la otra vida comunes á la decadencia griega, ó muy en uso después del siglo v, cual el de Acteón acometido por los perros (fig. 614), cuyo espíritu y simbolismo se interpretaba y aplicaba de distinto modo que en los relieves helénicos. Los personajes de estos realces greco-etruscos son esencialmente griegos, sobre todo en su desnudo, siendo su relieve muy alto, su distribución pintoresca y su apariencia de empuje y movimiento vivo propios del último periodo de la plástica helénica y de la animada latina. Algunos sarcófagos hallados en Chiusi forman un término medio entre los antes mencionados, así en la figura recostada como en la composición distribuída en las paredes del vaso. La ocupación de espacio es hasta en los menos neogriegos de un ritmo selecto y clásico imitativo de sus modelos. En todos contrasta esta parte, por lo hábil, con la estatua ó estatuas recostadas, que por muy perfectas que sean, siempre son en algo inferiores á los relieves. ¿Serían éstas á veces posteriores á la tapa de los sarcófagos, ó eran más hábiles los etruscos en modelar relieves que en producir estatuas? Es cosa que no aparece clara, pero que estimula á dudas.



Fig. 618. – Grupo de héroes griegos de la epopeya homérica. Espejo grabado



Fig. 619. – Menelao y Helena, escenas de un espejo grabado

Por salirse de la forma habitual de colocar las figuras, debe mencionarse uno de los dos sarcófagos dado á conocer por Brunn en que las dos estatuas de la cubierta están acostadas, desnudas, envueltas por un mismo manto y abrazadas una frente á otra (de modo enteramente distinto al que se ve en las tapas de los otros sepulcros), donde la figura ó figuras no se hallan reclinadas ni incorporadas, sino acostadas y lo más estrechamente unidas en un afectuoso abrazo. Su estudio es de gran adelanto, de un grecismo hábil en modelar y plegar, arcaico en las fisonomías, pero de época muy moderna. Es otra de las más elogiadas obras del arte etrusco. Uno de los sepulcros estudiados por Brunn es de alabastro, tiene en su vaso representada de alto relieve la lucha de las Amazonas, semejante en su disposición, relieve y técnica á los antes citados de barro y piedra. Puede decirse que la plástica de este pueblo está representada en su parte monumental por las sepulturas aquí indicadas y por los pocos restos de templos ó edificios, por los trabajos en mármol ó alabastro, piedra, bronce y madera, que aunque escasos, confirman el concepto general que del arte toscano se tiene formado.

La toréutica, que los griegos tanto practicaron, aprendióla el etrusco de los asiáticos. Los trabajos en marfil, labrados con arte, entraban en este grupo. Muchos de ellos son de clara influencia oriental con



Fig. 620. – Escena del viaje de los Argonautas tomada del ciste Ficoroni, en metal

sus leones en relieve parecidos á los asirios; con una biga alada como pegasos guiada por un cochero, y que como se ha dicho con razón recuerda los relieves de Assos (1); con escenas de la vida común, caza, pesca, grupos domésticos de familia, con niños y otras escenas íntimas. La habilidad técnica resalta en el mecanismo de estos objetos. Como repujado son dignos de nota, aparte de los candelabros y barandillas ó antepechos de carros dichos, los escudos con mascarones ó cabezas humanas, de animales y de monstruos cincelados en bronce y con los ojos esmaltados; los jarrones en bronce y en plata también cincelada ó grabados, con procesiones en el cuerpo, algunas fabulosas y terroríficas; copas de igual gusto con franja exterior de seguidas figuras; láminas de plata también cinceladas con luchas de soldados en carros, combates de Amazonas, caza de un jabalí, etc., todo notable y original entre oriental, griego y etrusco. Hay, además, piezas de plata grabada con bordes de oro. En esta clase de trabajos tuvieron nota de hábiles los etruscos fastuosos, siendo de admirar sus carros de fiesta y triunfo, sus armas labradas, cinceladas ó repujadas, sus sillas curules y tronos, sus muebles artísticos de mucha estima entre griegos y romanos ó pueblos vecinos que los adquirían y encargaban por su preciosidad y hermosura.

Entre ellos forman grupo aparte los espejos grabados y los cofres ovales, hoy llamados *cistes místicos*. Los espejos con franja ornamental, primorosa generalmente, y grupo mítico ó erótico en el centro, ocupando todo el espacio no orlado. Tales cuadros están trazados á grafito en la parte cóncava y á simple contorno que semeja griego-arcaico á veces, y á veces muy moderno, ó acaso grotesco, en muchos de una energía viril, de un clásico y severo trazo ó de gracia y elegancia notables, que se compara con los últimos grabados helénicos. Entre muchos hácese mención especial por lo notable del de Baco y Semelé (fig. 615), que es de lindísimo concepto y dibujo, idílico en conjunto, y de los que figuran á Atlas y Hércules (fig. 616), ó Hércules y Nike (fig. 617), el nacimiento de Minerva (fig. 594); y otros como el grupo de héroes griegos (fig. 618); Menelao y Helena (fig. 619) de algo cortas figuras; Meleagro con genios alados, ó varios míticos simbólicos con figuras de representación celeste. Sus composiciones parecen ser mero adorno adecuado al objeto por su asunto, no siendo creíble que tuvieran objeto religioso, ni funerario, pues debieron hallarse en las sepulturas, como muebles peculiares al muerto que próximo á ellos se hallaba y que fué su poseedor en vida.

Y son los cistes místicos cofrecillos de bronce y grabado á cincel, en cuya tapa hay figuras en vez de argolla ó pomo, en sus pies garras de león ú otro animal, y en su cuerpo franjas de composiciones que en su derredor giran entre otras franjas ornamentales que son en varios grifos, esfinges, palmetas, etc. Con estos cofrecillos se han encontrado á veces estrígilos, espejos y objetos de baño ó de tocador propios para mujeres, acorde esto con las indicaciones de los antiguos. Como notabilísimo entre los cofrecillos hallados, hay el ciste Ficoroni (Roma) con bellísima composición viril referente á hazañas de los Argonautas (fig. 620). Sus figuras parecen griegas y su tema lo es. El influjo helénico está allí muy visible en desnudos personajes (silenos y báquicos algunos), en tema y composición, donde sólo son etruscos los genios alados y la aplicación del tema. No menos bello es el del Museo Británico con el Sacrificio de Polixene, unos temas legendarios de Aquiles y el que tiene grabado la lucha de Eneas y Turmis. El de los Argonautas conserva inscripción latina arcaica, anterior, se dice, á la segunda guerra Púnica y fué grabado por Novius Plautius de Roma; los otros son posteriores, de entre los siglos III y II anterior á la era común. Otros varios ofrecen tosquedad mayor y rudeza en su diseño, como trazado incorrecto de mano inhábil. Varios de estos cofres fueron hallados en Preneste, donde se los llevó, se dice, como ofrendas femeniles á un templo antiguo de la localidad.

Grabadores de piedras fueron también los etruscos, compitiendo en ellos con los orientales, especialmente fenicios, de quienes tal vez aprendieron la técnica glíptica y de los que recibieron tipos é imágenes

(1) Véanse pág. 369 y fig. 380 de los griegos.

orientales que se ven aplicados á diversas piedras. El uso común y prodigado de anillos, brazaletes y collares en que las piedras grabadas tenían abundante aplicación les hicieron cultivar el grabado en piedras varias. Particularmente fueron producidas de formas oblongas llamadas *escarabeos* por la semejanza que tienen con las piedras de este nombre egipcias y con la figura del mismo coleóptero. Las etruscas se distinguen por la actitud forzada y hasta violenta de sus figuras, y por cierta rigidez arcaica y cortedad de proporciones de los personajes grabados (aparte de signos que alguna vez les acompañan), por varias imitaciones de figuras y temas orientales con luchas de hombres ó monstruos alados y leones, etc. Notabilísimo es el *intaglio* de los cinco jefes tebanos de los siete héroes de Tebas (fig. 621); Tideo frotándose con el estrigilo (fig. 623); Peleo desprendiéndose del agua que bañaba su cabellera (fig. 622); Hércules y Kitnos y otros varios temas (figs. 624 y 625) de este héroe y de Teseo con su viaje á la región de los muertos: temas griegos por este medio enlazados con las ideas funerarias etruscas. La perfección técnica y la afición por lo violento no parecen haber variado en el período de dos á tres siglos de la glíptica de aquel pueblo. Imitaron en la joyería á los helenos por el gusto y forma de las piezas producidas, habiendo prodigado en sus figuras esas imitaciones hasta con exageración de adornos y recargamiento inusitado. Collares dobles y triples, brazaletes en brazos y muñecas, anillos en todos los dedos, zarcillos, cadenas, placas, cinturones, broches, todo se aplicó con una superabundancia de dudoso gusto que da extraña apariencia á las figuras y rústico adorno á los dioses, pero que dice de expresivo y elocuente modo la abundancia de adornos que debían emplear los toscanos y la extensión con que debían ejercer la joyería. La aplicación común de piezas pendientes á las diversas joyas de orfebrería es un distintivo característico de los etruscos. Entre las encontradas en las sepulturas se hallan piezas frágiles, endebles y de poco precio que prueban la existencia de una industria ó de una práctica industrial, de producir, como en otras partes, objetos de adornos consagrados á los muertos, entre los que se usaron en vida.



Fig. 621. – Los cinco jefes tebanos, piedra etrusca de influjo griego



Fig. 622. – Peleo macerándose el cabello, piedra etrusca

Con las piezas metálicas, de platería y orfebrería deben indicarse las rústicas monedas etruscas anteriores y coetáneas del siglo v (de Roma). Los *As* y Cuadrantes, de Volterra, Adria (Hatria), Tuder, Roma y otras ciudades con doble busto (como los Jano) ó con un símbolo de delfín ú otro á la manera primitiva griega, con el lobo y la cítara cual las de Tuder (Umbría) y con inscripciones y símbolos en el reverso, todas de cobre; las monedas de plata cual las de Populonia, ó de oro como las de Resini, eran del primer siglo de Roma; aquéllas con arcaicos jabalíes ó medusas, etc., éstas con el busto de *Nortia* (la Fortuna etrusca) en el anverso y el gozque ó lobo en el reverso, unas y otras dan idea de los comienzos del arte de acuñar latino y de su conocimiento y no gran perfección entre los artífices toscanos.



Fig. 623 á 625. – Tideo y otros héroes griegos, grabados en piedras etruscas y figuras orientales

Hay, finalmente, entre las piezas industriales los vasos de arcilla con relieves, los coloridos y los objetos plásticos de alfarero que se empleaban como piezas arquitectónicas (antefixas, ornatos, realces, estatuitas de acroteras). Los vasos con relieves son de dos clases, unos de entre los siglos VII y VI, de tierra negruzca con estampaciones de realce por medio de moldes á la manera oriental, y con mascarones grotescos en la boca, tapa, asas y panza; forman en ésta una sola rítmica franja y en aquéllas como caprichosos florones, cuya representación son en las últimas partes bustos de mujer y en el cuerpo del vaso animales asiáticos, suplicantes ante divinidades ó escenas fúnebres; los otros son vasos posteriores (del siglo VI al V) que tienen realces producidos también con moldes en la misma materia del objeto ó relieves hechos aparte con molde ó á mano y superpuestos en una ó varias franjas en la panza del vaso.

Unos y otros son los llamados vasos de *bucchero*, obra peculiar toscana cuyos talleres se hallaban en la alta Etruria (Chiusi, etc.), donde se fabricaban como obra nacional; todos fueron debidos al influjo de piezas de toréutica y metal repujado que se importaban de Fenicia y parte costanera ó más interior al Asia. De ellas se reproducían los moldes que se estampaban y aplicaban en los vasos de bucchero. Posteriormente al siglo VI se produjeron otros vasos de iguales procedimientos, pero de recargadísima labor que los hacía ampulosos y los reformaba por la exuberancia decorativa producida con el relieve. Los vasos de bucchero más modernos tienen representados entre filas de ornato y bustos, registros de leones, panteras y fauna no europea, patos y ocas (afición etrusca) y esfinges ó grifos, de que el Oriente dió el modelo. Son esos tarros toscanos de peculiar estilo y forma varia, á veces rara, más caprichosa que bella y de más singular originalidad que de atractivo estético: fantasía característica, sello típico, formas y arreos de mal gusto sobresalen también en la construcción del objeto y su relieve decorativo. Eran meros objetos de adorno y comercio en que el arte tenía menos parte que la mecánica por la reproducción estampada de su plástica, mero y poco hábil *calco* de piezas industriales de procedencia extranjera.

Son los vasos pintados tirrenos copia también de los griegos llegados á las costas y baja Etruria y que los naturales adquirían por vía de comercio, ora directamente de la Hélade, ora de la Magna Grecia y colonias inmediatas ó intermedias entre la Metrópoli y la Italia. La mala interpretación de los asuntos mitológicos y legendarios; su aplicación incoherente á veces; la reproducción poco hábil de los temas y figuras griegas, de sus formas y detalles; la supresión de inscripciones ó su tosca copia; el atraso en el procedimiento técnico; el uso de la pintura que se despega ó cuartea muchas veces, y la copia exacta de muchísimos vasos griegos y sobre todo de temas griegos no etruscos, demuestra que entre los siglos IV y III servían los vasos helénicos de modelo á los toscanos. Otros griegos arcaicos, ó los más modernos de fondo rojo ó negro y con figuras coloridas á la manera que por períodos se indicó anteriormente, se hallaron en buen número en Etruria, pareciendo hoy demostrado por observación comparativa la afición reproductora de tales productos toscanos, inferiores á los griegos en mecanismo, técnica y condiciones artísticas. Las faltas más supinas de impericia y de dibujo que ofrecen sinnúmero de figuras, dan clara prueba de que cuando no hubo plagio hubo mucha inferioridad artística en la alfarería tirrena de los vasos coloridos.

Quedan por indicar los vasos del siglo III con relieves en fondo negro brillante, que se producían en la Campania y de que Caloi (Cales) era uno de los centros industriales. Son elegantes, pero artificiosos y de rebuscadas formas, á veces sin belleza, pero agradables por sus líneas y combinación de partes que comúnmente se enroscan en las asas y puntos de suspensión. Muchos imitan más ó menos á los parecidos griegos de forma semejante, otros recuerdan tazas ó pateras fenicias, algunos vasijas y vidriería oriental y todos vajillas metálicas, copas de bronce, plata y oro que imitan en barro por su delgadez, por la forma de sus relieves y por la coloración, bronceada, plateada ó dorada, con que embellecían los industriales aquellos frágiles y baratos productos de la cerámica etrusca. El doble influjo oriental y griego de que esos objetos emanan queda en sinnúmero de ejemplares con imaginería, de que son el más característico recuerdo las pateras dichas vulgarmente ombiliculares, especialidad, como los otros vasos etrusco-campanios, de esa región industrial de Italia entre los siglos III y II.

Más importante noticia merecen en un libro de arte las escenas pintadas en las paredes y techos de las cámaras sepulcrales de los antiguos toscanos. La afición á la pintura decorativa de tales cámaras parece haber sido general en determinadas comarcas, por lo menos desde el siglo VI antes de la época cristiana, y haber seguido adelantando entre el VI y el V á semejanza de la pintura helénica, habiendo dado un paso capital entre Polignoto y Apeles, sin duda al influjo de los pintores que como Zeuxis de Heraclea procedían de la Magna Grecia. En esta parte, como en las otras ramas de arte, las representaciones orientales primero, las helénicas después, dieron los tipos individuales ó en cuadro y hasta la

nota á la imaginería y arte tirrenos. Es también posible que el empleo de la pintura fuera anterior en Toscana que en la Hélade.

Era en el primer período, por las pinturas más antiguas que se han estudiado en sepulturas de Veies y otras, representaciones con esfinges, monstruos y tigres, panteras de oriental origen y caballos guiados por hombres, todo de un arcaísmo rudo sumamente pintarrajeado y reproducido por pura inhábil copia de vasos ú otros objetos corintios, cuando no fenicios, ó isleños vecinos de Asia. Las escenas de las llamadas sepulturas campanias se producen en plena naturaleza ó entre raros ornatos, tan rústicamente interpretados como los animales y otras figuras. Las de Corneto parecen posteriores, mas no por eso dejan de ser primitivas. Representan escenas funerarias y algunas los preparativos de un entierro donde se ve al difunto en su lecho de muerte entre los que le han de dar sepultura. Son de un arcaico rígido, raro y de proporciones altas y actitudes cadenciosas y forzadas. Las hay parecidas en Coere y en otras partes que revelan iguales tipos arcaicos y cualidades de dibujo, amortecido color y el mismo sentido local imitativo. Este es ya griego en intención imitativa aunque con temas locales. El orientalismo se trasluce en ellos todavía. Para dar idea de época y estilo en estas pinturas se les han comparado esculturas y sobre todo azulejos pintados hallados en Coere y en otras partes, que tienen de las pinturas todos los caracteres y que llevan naturalmente la memoria á las primitivas metopas y otros relieves de Selinonte y Esparta (figs. 381 y 382). Las tintas de esas pinturas son blanco, amarillo, rojo y negro, colores primitivos de todo arte.

Entre estas obras y las definitivamente griegas por lema y formas, hay otras en crecido número que son de estilo más adelantado, señaladas por unos como de *estilo severo* (1) y por otros como de *influjo báquico y festivo griego* (figs. 602, 603, 626 y 627). Como las egipcias y arcaicas griegas están coloridas las figuras de hombre y mujer con tintas diferentes: más entonadas y rojizas en los hombres; más suaves y blanquecinas en las mujeres. En éstas, empero, entran además de los cuatro colores del estilo anterior, el azul y el verde (mezcla de azul y amarillo). Su dibujo es desde luego más suelto, atribuyéndose por algunos á la influencia de Polignoto y de sus coetáneos del siglo V que soltaron las figuras de la rigidez arcaica primitiva. Las etruscas de entonces, empero, están siempre con los rostros y pies de perfil, aunque estén de frente, y de frente las manos, pero en extraña y violenta posición: las fisonomías son ya expresivas y dibujadas con intención característica y viviente imitativa, por recuerdo del cuerpo humano. Las formas del segundo se producen frecuentemente descubiertas ó á través de paños y velos transparentes con trazos generales y cuadraturas hábiles; el plegado tiene intención en su trabajo arcaísta (como en los vasos pintados); sus proporciones son esbeltas, á veces en demasía, y el movimiento libre y vivo es grotesco de vez en cuando. La comparación con la pintura de cerámica coetánea es ilustradora en el estudio de ésta, y lo fuera, sin duda, la de la pintura helénica, si se hallare de tal época. Se ve el directo influjo del helenismo en tales reproducciones ó imitaciones en formas y asuntos. Éstos son escenas festivas de carácter ó culto báquico con aplicación funeraria y sentido etrusco; procesiones, comidas ó banquetes en lechos y triclinios (figs. 603 y 626); danzas grotescas acompañadas de crótalos, flautas y liras á la manera griega, entre olivos y mirtos que separan los grupos, y especialmente las figuras á pie y á caballo, y cabalgatas de jinetes y carros, cazas y juegos ceremoniosos, cuadros de gladiadores y gimnastas, luchadores, tiradores de disco, etc., entre caballerías y fiestas. Algunas veces forman éstas registros ó fajas superpuestas con figuras de diferentes tamaños y en ellas toman parte sólo hombres. Las mujeres son danzadoras y músicas con trajes talares que con frecuencia clarean como transparentes velos. Los hombres, cuando no van envueltos en ancho y ornado traje y manto, llevan sólo un paño ceñido en derredor de la cintura como el *Schenti* egipcio. Tienen á veces copas en la mano como haciendo libaciones, ó arcos que agitan,

(1) El Sr. Julio Martha fué el primero que dió tal nombre á las pinturas que se indican en este párrafo.

ó músicos instrumentos que con intención expresiva y soltura tañen. En algunas las danzas son arrebatadas (fondo Marzi) y en otras hay visitas á sepulturas. En dos de las indicadas (figs. 602 y 627) un registro superior que enlaza con el techo tiene hipocampos y delfines, ciervos, leones y panteras como recuerdo de Asia y África, de cuyos países se recibían objetos artísticos é inspiraciones y se hacían copias. Las grutas del fondo Querciola, del fondo Marzi indicadas y otras de Tarquinia, Corneto, Chiusi, etc., tienen estas pinturas, que por lo general se creen posteriores al arcaísmo y de entre los siglos v á iv. Algunas pinturas son de técnica adelantadísima, como las descubiertas en 1827 por el barón Stakelberg y Kestner: ligan con el pleno grecismo posterior á Zeuxis y Parrasio y tal vez á Apeles. Las más antiguas de este ciclo histórico están representadas sobre fino estuco, y en la materia rústica las que parecen posteriores.



Fig. 626. – Ceremonias fúnebres entre mirtos y olivos, pintura etrusca descubierta en 1831 en las grutas del fondo Querciola (Corneto)

Quedan últimamente varios temas representados en figuradas sepulturas tarquinias, de Vulci y Corneto, que pertenecen indudablemente al último período de la pintura etrusca posterior sin duda á la época de Alejandro, y que debieron nacer de la influencia de Apeles y sus contemporáneos. Créense por muchos autores de entre el siglo iv y iii y de este siglo las mejores. Algunas figuran temas peculiares á Toscana y de carácter fúnebre con representaciones de muertos en las regiones de las almas, rodeados de engendros alados y divinidades terroríficas que de ellas se posesionan, las guardan, las vigilan y las persiguen; espíritus alados, negros, envueltos ó arropados en mantos blancos y túnicas, armados de picas, horcas, mazas, instrumentos amenazadores con que atropellar á las almas de los que moraren en las regiones oscuras, é infundir pavor en los vivos que lloran su desgraciada condición. Así se les representa en la *grotta del Cardinale* de Tarquinia (fig. 628), descubierta en 1790. Coetáneas de éstas, aunque más crueles, son las que figuran demonios y dioses parecidos, torturando á desgraciadas almas entregadas en sus manos á los más bárbaros suplicios, colgadas por el cuello y sufriendo ciertos martirios crueles del fuego y del tenaceo imaginado por las sociedades bárbaras. La sepultura que esto contiene se ha dado á conocer tiempo ha en diferentes obras. En una excavación descubierta modernamente, y que algunos apellidan la sepultura François, las escenas fúnebres son de otro orden, basadas en el sublime poema homérico, en las leyendas griegas del mundo de las almas y en la historia legendaria de los orígenes toscanos.



Fig. 627. – Pintura etrusca con representaciones báquicas de carácter fúnebre é hipocampos

Son en tal cámara sepulcral pinturas descubiertas en 1857 por des Vergeres en la Necrópolis de Vulci, y representan, las más importantes, el sacrificio de tres prisioneros troyanos por Aquiles en presencia de Agamenón, de la sombra de Patroclo, de un genio alado, quizás divinidad benéfica, divinidad de la vida, y de otro terrible armado de la habitual maza. Es el tema homérico interpretado á la manera etrusca. Otra es un asunto legendario referente á la otra vida: Pirotoo y Teseo en los infiernos y á derecha é izquierda de un engendro terrible alado con cara de ave de rapiña armado de la serpiente. Tema griego como el anterior y con igual interpretación. Un tercer asunto importante es el puramente local de Celis Vibenna libertado por Mastarna, dos heroicos señores toscanos que combatieron por su patria. Y había allí otras muchas pinturas que hacen referencia á temas helénicos ó á prácticas y creencias etruscas, cual el de un adivino y arúspice que interpretan el vuelo de un ave que uno de los dos echa á volar.

Todas las composiciones de este ciclo histórico son de adelantada forma y en especial las últimas que se descubrieron en Vulci. Unas y otras se refieren á la muerte representando las homéricas y de historia, dos temas de sacrificio y lucha referentes á personajes más ó menos históricos, que tomaron en manos de los etruscos el carácter de sus dolorosos cuadros de inmolación de humanas víctimas á que ellos eran propensos. Las de la tumba del Cardenal son figuras esbeltas, vestidas y plegadas con arte y que tienen movimiento y vida en actitudes y tareas. Son de una soltura de diseño que se aleja del arcaísmo; habiendo perdido por entero la violenta posición contradictoria de ojos y dedos de frente en rostros y manos de perfil, pies de perfil en cuerpos de frente y los movimientos exagerados de la precedente época. Las del último hallazgo de Vulci son de figuras algo cortas y robustas, pero de un estudio natural excelente, tomado del desnudo humano airoso y musculado, como pudo hacerle Protógenes; habiendo entre ellas figuras, cual los sacrificados troyanos, de elegancia y primor de dibujo. Vigoroso Aquiles, aunque carnicero y vulgarizado, rudo y admirable Agamenón, viril el troyano que de pie espera el sacrificio, bien dispuestos los otros personajes, forman un cuadro de nota, distribuído como relieve, que hiciera favor hasta al arte de pintar helénico. Y el de los héroes etruscos Vibenna y Mastarna no desmerece, por lo bien dibujado y compuesto, del homérico indicado ahora. La libertad de actitud y acción, la expresión natural y adecuada y la buena caracterización de tipos dentro del concepto toscano, con la comprensión de otras cualidades de edad, sexo y proporción, hacen de tales pinturas inapreciable obra de arte y documento precioso para juzgar del arte antiguo y sobre todo del etrusco en el tercer período de éste ó en pleno florecimiento. Es el postrer influjo del grecismo que prepara el influjo de Roma en la pintura itálica.

El estudio del arte etrusco da en compendioso resumen serie de observaciones que le hacen conocer en conjunto y distinguir de otros antiguos y sobre todo de los clásicos. Se ve que fué un arte con historia y condiciones locales en todos sus varios aspectos, así decorativos como industriales; que tuvo en todos ellos dos influjos de procedimiento y gusto orientales desde lejana época y de los modelos griegos, á contar del siglo VI, si no en anterior período; que tuvo rasgos locales hijos de sus aficiones y populares costumbres, y que unió en eclecticismo acorde por períodos distintos estos tres aspectos históricos. Se ve que era un arte imitativo y mudable por etapas, arte acomodaticio á cambios y combinaciones transitorias y sucesivas en que entraron en grados diversos, según el mudar de los tiempos, con los rasgos naturales de carácter etnográfico, el oriental y el griego, y éste muy especialmente por presión de la belleza. Formó así un



Fig. 628. – Pintura de la *grotta del Cardinale* con muertos entre genios de las regiones subterráneas, descubierta en 1790

acorde cuadro de sucesivas mudanzas, todas características, todas particulares, siendo en ellas copista, plagiario é imitador incorregible que daba aspecto nuevo á sus obras por sus varias combinaciones, pero que carecía de originalidad, de la verdadera originalidad que no es la asimilación, ni la producción por copia, ni la versión de lo extranjero (una especie de traducción), sino la espontánea y típica novedad que hoy se llama creadora. Su obra combinada tiene aun así sello general ó carácter, sello peculiar ó típico y sello de localidad: el sello que puede decirse etnográfico, que confunde sus obras con las extrañas por la reproducción de símbolos, tipos, figuras ó escenas, y que las distingue por sus condiciones históricas de fisonomía, tipo, traje, creencias, ceremonias, prácticas, ritos, usos y costumbres, aficiones y tinte general de cultura, civilización y arte. El arte etrusco es, pues, á diferencia del griego y en semejanza con el persa, hebreo ó hetita, un arte de segunda mano, distinguido por sus rasgos locales y marcado por su eclecticismo.

Por lo que hoy queda, parece que la Fenicia, la Persia, la Caldea y Asiria y en algo el Egipto, las islas y costas greco-asiáticas, la Hélade y la Magna Grecia, con otras islas del Mediterráneo, contribuyeron con mezclado influjo sucesivo á dar elementos importados á la producción toscana. Así debe decirse que en las diversas evoluciones históricas tirrenas, el arte de ese país y su cultura, sin duda, fueron por orden sucesivo oriental-etruscos y etrusco-orientales, greco-etruscos y etrusco-griegos, seudo-helénicos, y finalmente, como obra del último período, que parece señalarse hoy, con rasgos etruscos romanos: se ve que en escultura fué principalmente el grecismo el que se impuso á Toscana y que en lo decorativo suntuario tuvo mano el orientalismo hasta en período moderno.

Fué en lo mejor de sus artes un práctico inteligente que copió con perfección y supo la técnica á maravilla, pero careció de ideal en su producción artística y de sentimiento de belleza, á diferencia del griego, que era esencialmente artista. Careció de una mitología y fué sobrado de realismo prosaico y á las veces vulgar, pidiendo prestada aquélla con sus mitos y leyendas á la creencia griega y siendo por la suya en éste poco acomodado á la producción de interesantes cuadros. Los suyos eran de muertos y espíritus maléficos, de genios sin atractivo y con carácter monstruoso, con sentido grosero que no excitaban el ingenio ni estimulaban á la producción. El misterio, el pavor, cierto fantástico terrorífico fué la cualidad saliente, pero sin gran interés y falta de sentido estético. Eran las representaciones de un rústico paladar que parecía poco apto para saborear con fruto lo selecto y de buen gusto. Mas ese sello fantástico, ese misterio creyente del arte de los sacrificios y las sombrías sepulturas no fué productor de obras de verdadera plástica. Amparóse ésta en los mitos y las epopeyas griegas, y como obra nacional consagróse al retrato para su más notable escultura. Y los otros temas que produjo buscólos en el arte frívolo ó de la decoración industrial de los diversos países que le sirvieron de guía. En el retrato de bulto hizo, empero, diversas obras que, sin ser maravillas, fueron interesantes piezas injertas de arcaísmo y de naturalismo corpóreo. Y como propia consecuencia de la producción de retratos tomó interés por el desnudo, que el cuerpo humano prodigaba en usanzas y algunos trajes. Mas nunca ni en una ni en otra forma le sirvió de incentivo la producción de belleza, y menos todavía aquellas transfiguraciones que dieron fama al arte helénico. Fué un arte que hizo alto comúnmente en el arcaísmo del siglo VI, y que sin el vuelo del griego se paró en este siglo falto de progresivo aliento. Sus piezas de industria metálica pudieron acreditarle como á mecánico hábil, mas su plástica y su pintura le dejaron en otra fama: de pueblo copista y mediano sin brillante fantasía ni vuelo de espíritu creador.

EL ARTE PLÁSTICO DE LA ANTIGUA ROMA

INDICACIONES GENERALES É HISTÓRICAS

Còmo el nombre de Grecia estimula el de Roma la inteligencia y excita la imaginación. Las glorias civilizadoras y el esplendor artístico fascinador de la primera, la política imperiosa y hábil, la legislación previsora y sabià, la práctica organización de la familia y de la sociedad que aún se estudian y admiran en la segunda, fueron siempre motivo de loa y encomio y produjeron millares de libros en que se agolpan y amontonan las más sabias nociones históricas. De Grecia el empuje épico y el espíritu de conquista propagador de la cultura y civilizador cosmopolita; de Roma la anexión y el dominio avasallador que subyugaba los extraños pueblos conquistados á su imperiosa y gigantesca unidad, inspiraron poemas é históricas leyendas que recuerdan el empuje épico y de empresa, ó las poéticas cualidades de privilegiada naturaleza. Grecia era, empero, una nación que parecía una ciudad, y Roma una inmensa ciudad que equivalía á una nación, y aunque pueblos de una misma raza de la vasta familia indo-europea, formaban núcleos distintos con diversas aspiraciones, organización social, cultura y disposición. Era Grecia un pueblo artista, esencialmente artista, que sobre sus cualidades y variadas aptitudes tenía la principal del arte; era Roma un pueblo agrícola que, afecto á la vida práctica, á la vida política y al orgullo de conquista, tenía por encima de toda empresa la organización de un derecho político y civil fundado en la experiencia de la humana condición y vida de la sociedad. En uno y otro eran rumbos distintos los que tomó la sociedad y adquirieron la historia patria y la actividad interior. Por eso fueron modelos en su especialidad peculiar y enseñan aún al mundo culto sus artes ó sus leyes, que el mundo aplica ó cultiva por sus condiciones perennes de belleza ó utilidad. Era uno el pueblo de lo bello y de la ideal belleza, el otro el pueblo de lo legal y justo que llevó estas cualidades á su más alto concepto y más perspicua aplicación. En ambos la fuerza de su organismo y su trabajada unidad les dió grandeza sin par, que les hace pueblos ejemplares en todos los tiempos de la historia y entre los más nombrados pueblos á que el tiempo rindió culto y serena admiración. La erudición en todos aspectos acrece ese prestigio siempre por fuerza de humana sapiencia, y la imaginación que colora les hace un fondo glorioso que hermosea la imagen corpórea con impresionador aspecto.



Fig. 629. – Busto del Museo de Nápoles (de fotografía)

Roma, pues, no fué artista por naturaleza propia, como lo fué desde su origen la activa familia helénica. La fantasía productora no fué su especialidad, y el sentimiento de belleza era en Roma excepcional. Inclinada á lo práctico, á la realidad corpórea, propendía espontáneamente al realismo que imita,

(fig. 529), no al ideal que sublima. Su tendencia observadora le llevó á la imitación en el ejercicio del arte: no fué creador en modo alguno en este aspecto etnográfico, fué copista servil allá en sus antiguos tiempos, y combinador de lo extraño, como su vecino el etrusco, en cuanto aspiró á original. En sus siglos primeros eran tirrenos sus artistas, y sólo alguno que otro formado entre etruscos y griegos adquirió fama de notable. El arte toscano fué su arte hasta sobre el siglo IV anterior á nuestra era, y en posterior período lo fué con injertos griegos ó con predominio de lo helénico. Como eran sus reyes antiguos una familia etrusca, eran los constructores de sus templos y los escultores de sus fábricas y sus imágenes de culto, plásticos decoradores y arquitectos, al servicio de los Tarquinos. El Capitolino santuario con sus frágiles figuras eran etrusca obra de ceramistas hábiles venidos del país tirreno, que tenían la forma común de las esculturas de barro de este país, y sin duda el espíritu de su religiosa imaginería inspirada en los griegos. Y los retratos sinnúmero que ornaban la primitiva Roma antes de mediados del siglo II anterior á J. C., debían hallarse moldeados en las icónicas figuras y las estatuas yacentes de los sarcófagos y cámaras de enterramiento. El traje, el aire, el continente, la apostura de las figuras de cera que reproducían antepasados de los viejos patricios ó familias de abolengo que ornaban sus viviendas, hallaron el molde y forma en tradicionales figuras de toscana prosapia. No era entonces latino el arte en ninguna forma plástica, sino reproducción palmaria de vecinas comarcas é importación constante del que se ejercía en Etruria. En los postreros tiempos de esta federación itálica, cuando las artes de Grecia la dieron modelos y sello y cuando eran puramente griegos la escultura y arte toscanos, tomó Roma el nuevo tipo de híbrido contenido.



Fig. 630. – Cabeza de influjo helénico y época romana (de fotografía)

Conquistó Roma en Italia colonias de la Magna Grecia, fué á Grecia y á Macedonia como conquistador osado, hízose señor del país y efectuó á la postre la toma de Corinto, y ya no fué Etruria, fué Grecia la que dió el prototipo de la nueva forma artística á Roma y sus colonias (fig. 630). Señores del mundo por conquista, llevaron el arte griego en todas direcciones como su propio arte y cual llevaran sus leyes. Vencedores de los griegos, paseaban sus influencias haciendo alarde de ellas, y dueños de su península se sujetaron á copiarles. Eran señores esclavos de la extranjera grandeza rendidos por el ideal. En ese nuevo período no era latino sino helénico el arte del pueblo-rey en todas las formas estéticas: en arquitectura, escultura, pintura, artes decorativas, literarias, musicales y cuantas tuvieron por objeto el goce de la belleza, del esplendor y el artificio, ó de la creencia y prestigio de la república romana. Como la elocuencia, la filosofía, fueron las ramas del arte tributarias del tronco griego, corpulento y umbroso. Todo era griego en ellos hasta el siglo I de la era cristiana ó del advenimiento de Augusto. Templos con sus frontones, aras y altares, estatuas públicas de ornato cívico ó de culto religioso, primorosos pedestales cubiertos de esculturas, relieves míticos (fig. 631), pomposos jarrones y vasos de mármol, suntuosos objetos de orfebrería, joyas de ilustres patricios, bronces suntuarios de magnífico efecto, pinturas decorati-



Fig. 631. – Bacante y fauno, placa de bello relieve (de fotografía)


Fig. 632. – Busto en bronce greco-romano de los buenos tiempos (de fotografía)

vas de edificios públicos y palacios, todos esos y muchos otros objetos de la plástica en pequeño, de grabado y brillantes industrias, debían al influjo de las obras griegas el ser imitación ó copia. Las costumbres y cultura recibieron por imperio del arte rasgos de carácter griego y hasta los dioses se moldearon en los helénicos. El Olimpo romano, organizado hasta entonces á la manera tirrena, sufrió radical modificación y apariencia externa por imitaciones artísticas, que trascendieron siempre después á su representación plástica y comprensión popular. Dado el movimiento inicial, la moda y las costumbres produjeron aquel grecismo inoculado en el espíritu latino desde la elocuencia al arte de que hacían alarde los patricios y se envanecían los repúblicos, y eran discípulos los togados como Cicerón y Damisippo.

Llegóse á ello por un camino natural de conquista, moda é imitación, y luego por la costumbre de admirar, producir y estudiar, en que tuvieron no poca parte los artistas griegos atraídos á Roma por el predominio y prestigio de la ciudad de los Césares.

Las conquistas de los romanos entre los siglos III y II produjeron en los conquistadores la sorpresa de su misma obra y el pasmo de las maravillas que descubrieron. El perspicaz, pero rústico latino que no había visto más arte que el arcaísta etrusco, debió quedar asombrado ante los millares de esculturas y los millones de joyas de arte que eran admiración del mundo, y al despojar de ellas también por millares las ciudades conquistadas sin que se notara el despojo, ¡tan fabuloso era el acopio de preciosidades selectas!, y al hacinarlas en sus marchas triunfales de victoria llevaron á la Ciudad Eterna y á toda Italia la semilla de la producción artística. El pueblo que antes era sencillo y sobrio, poco fastuoso, quiso alardear de espléndido y sus patricios de inteligentes y ricos. A las interminables procesiones triunfales de aparato sin igual que recorrían mar y tierra hasta llegar á Roma después de los triunfos extranjeros, sucedió la ostentación de los despojos consagrados por los generales y magistrados gobernadores de las conquistadas provincias en los templos de la ciudad del Capitolio y otras, ó reunidos en sus moradas, como colecciones preciosas de objetos y arte distinguido. Cundió la afición de los coleccionistas y la admiración del pueblo que recordaba con orgullo las quinientas quince estatuas de bronce y mármol arrebatadas á los etolios por Fulvio Nobilior; los doscientos cincuenta carros de obra de arte paseados en triunfo por L. Emilio Paulo, ó los que durante dos días sirvieron de glorioso eco de los tiempos de Flaminio, vencedor de Filipo el Macedonio. Verres y Mumio con sus saqueos dieron valor ignoto á las antigüedades que el ático genio produjo. Los muchos artistas llegados á Roma á seguida de los despojadores ó atraídos por el lujo y la riqueza de la capital del mundo, completaron el estímulo por las aficiones helénicas y prepararon la fortuna á la nueva corte del arte en que éste tuvo esplendor á raíz de las victorias.


Fig. 633. – Estatua del emperador Augusto en traje militar. Museo Vaticano (según fotografía)

Desde la época de Augusto, Roma, antes de ladrillo, fué convertida en Roma de mármoles. La importancia de la ciudad estuvo muy crecida y sus monumentos fueron muchísimos y magníficos. El arte tomó entonces un nuevo aspecto y el sello griego se romanizó, optando entre lo bello ideal selecto (fig. 632) y lo magnífico y pomposo (fig. 633). Como se ha dicho desde tiempo ha, el arte de la Roma de entonces encontró sus modelos, no en las selectas formas de Fidias, Praxiteles ó Scopas, sino en las de la época macedónica y quizás posteriores que unían la hermosura al énfasis y aparato. Los rodios y pergamínedes eran próximos antecesores, siendo el arte latino un arte continuador de aquel que produjo obras parecidas á copias del barroco altar de Zeo y en lo mejor de sus trabajos ó las obras de Lisipo. Efecto, ampulosidad, sello hiperbólico, he aquí lo que tuvo por ideal el arte de la época imperial y hasta en lo último de la República, al producir sus conceptos con forma y gustos latinos, que no son aún arte romano, sino arte que moró en Roma. Mas tal arte se acomoda á las condiciones propias de un pueblo fastuoso, que gusta de la pompa y lujo y de la apariencia exterior con que se ilusiona y fascina. Arte propio de las conquistas, compañero de los trofeos y de los suntuosos carros áureos y ebúrneos, en que aparecían los conquistadores ó los emperadores magníficos, ceñidas las sienes de coronas y cubiertos pecho y cuerpo de corazas bruñidas é historiadas. ¡Qué diferente de aquel arte griego que vieron Pericles ó Alejandro, sobrio, majestuoso y bello ó hermoso y sublimado! El arte romano de tal tiempo tiene, empero, todavía clásico aparato y grandiosidad admirable.



Fig. 634. – Estuco hallado en el jardín de la Farnesina. Roma, Museo nacional (de fotografía)

Desde entonces fué el arte cosmopolita, como la religión ó el derecho, como el espíritu latino acomodaticio informado por el de todas partes y exuberante de grecismo. Roma impuso ese arte á todos los pueblos del mundo antiguo, y le impuso de tal modo que aun cuando sufrió cambios, alternativas y vaivenes como la historia de la ciudad del Capitolio, perpetuóse en espíritu á través de cinco siglos de su historia hasta la época bizantina. Tenía del doble interés de la cultura y las leyes de la señora del mundo: en la extensión de su dominio, á través de pueblos y familias, y en la extensión de su influjo. Italia, lo mismo que Roma, Chipre y las islas vecinas y las comarcas de Asia griega, los hebreos y los fenicios, Egipto, Cartago, España, Francia, Germania, hasta las Británicas islas, los romanos como los celtas, los galos como los greco-latinos, se impregnaron de su espíritu y saturaron de sus formas dejando la huella de su influjo, como el rastro de su lengua, en sus monumentos locales hasta en los siglos cristianos. La rotundidad grandiosa de su escultura y pintura, de su decoración y ornato se perpetuó con variantes hasta los días contemporáneos, y quedó transfigurada, como la legislación ó el vocablo, en forma viviente y activa en los estímulos modernos. Tal era la acción de Roma potente y soberana, anexionista y avasalladora. Por eso impuso su prestigio á través de tiempos é historia, y exalta y fascina aún por la impresión que evoca su nombre augusto y grande.

Roma cosmopolita tuvo, sin embargo, un arte que es, como dicen algunos, la última transformación del griego ó su quinto período, y que tomando en cuenta su énfasis y su aparato, ciertas evoluciones de for-

ma ó los temas de historia local, sus trajes y tipos latinos y su disfraz helénico (figs. 634 y 635), puede también llamarse arte greco-romano. Ese arte enseñoreado del mundo por su lujoso atractivo y por ser el único que tenía aún virilidad y arte de conquistadores impuesto á los pueblos con la fuerza y diplomacia, admitió detalles varios de los países conquistados como rasgos accidentales; mas tenía sobre todo una unidad inquebrantable, como el espíritu de Roma; unidad característica, solidaria de los cambios que con todo y las variantes de la civilización latina y los caracteres etnográficos de cada pueblo extranjero á que el romanismo se allegaba, permanecía compacta con el sello adecuado de forma y grandeza espléndida. El greco-romanismo, tipo peculiar del imperio, quedó estampado en las obras de todos los tiempos y pueblos latinos por fuerza de esa misma y trabada unidad. Fué la cualidad estética saliente y estimable de Roma que debe admirarse en su arte.

Varias eran, empero, las que dieron al conjunto de las obras su sello característico individual ó común, y entre éstas se destacan como más visibles el espíritu práctico que creó un arte natural ó realista, que tenía siempre un objeto útil ó de aplicación con un fin material ú otro; el modo de ser agrícola del pueblo que imponía formas y obras apropiadas á tal género de vida y ocupaciones, como las quintas y villas, y la escultura decorativa ú otras partes de adorno que sirvieron de gala á las propiedades rústicas, con influencia en las urbanas y en los sitios públicos y de recreo; la riqueza que creó el arte pomposo y de lujo de templos, palacios y edificios públicos ó privados en preciosos mármoles, cubiertos de ornato, escultura y policromía, erigidos por acaudalados patricios; el espíritu de conquista y las costumbres militares afectas al arte de aparato brillante, compañeros de las pompas triunfales, como en otros pueblos de igual naturaleza: unas y otras cualidades originaron aquella vida rica que se confundía con la vida del arte y que con ella se equiparaba. La tendencia estética que de esto nacía era, no la que encaminaba á lo bello, sino la que dirigía en los buenos tiempos á lo hermoso, y aun más comúnmente á lo imponente, suntuoso, magnífico ó rico, é inclinaba ó producía en las épocas de mal gusto lo fastuoso, exuberante, ampuloso, recargado y más pródigo en rebuscamiento y afectación que en selección exquisita y rasgos de origen selecto. La falta de espíritu fino y de sensibilidad delicada de aquella sociedad de patricios labriegos y soldados, ó de togados ó repúblicos rígidos y severos, no propendió nunca á las formas, temas y obras de exquisito y castigado gusto que se indican entre los griegos en todos los tiempos helénicos. El aticismo fuera parásita planta en Roma ó débil planta de invernadero, y sólo como lección docente de retórico ó erudito, como rasgo de crítico sentido, pudiera mencionarse.

Plinio el viejo y otros escritores dejaron atestadas sus obras de noticias y rasgos característicos que pintan, ó mejor estereotipan, el modo de ser de la sociedad romana rústica por rasgos y utilitaria. Las ostentaciones vulgares, los despilfarros presuntuosos de los acaudalados desde tiempo de la república, son la prueba más patente de la poca disposición natural para las bellas artes de los ciudadanos libres de la ciudad capitolina. Unos, como Lucio Escipión, hacían alarde en sus triunfos de los millares de libras de plata. arrebatada al Asia griega, no por la preciosidad del labrado y cincelado, sino por su volumen y aparato, su peso y su valor; otros, como el campesino de Arpino, antes legionario que general, Mario, alardeaba de beber sólo en cántaras de plata como



Fig. 635. – Bajo relieve del Museo Latrán que representa á Jasón (?) con forma greco-romana (de fotografía)

Baco, por lo preciado y deslumbrador del metal, y no creyéndolo de bastante coste y lujo algunos prodigaban los vasos de oro y pedrería cuajados de esmeraldas. Matronas romanas de la más elevada alcurnia llevaban el cuerpo cubierto de adorno y de valiosas piedras y los dedos tan cargados de alhajas que constituían verdaderos patrimonios; otras vivían y dormían entre joyas, ceñida la cabeza con diademas, la garganta y brazos con triples collares y larguísimas cadenas, ó entre franjas de brilloso metal, de piedras y vidrios luminosos, y las manos de filas de anillos, las orejas de voluminosas perlas, camafeos y orfebrería, usando por complemento bolsas de perlas suspendidas al cuello. Recuérdase como exageración del lujo el de aquella Lolia Paulina, luego mujer de Calígula, que en una cena de boda iba toda ella cubierta de perlas y esmeraldas, que importaban cuarenta millones de sestercios. ¡Aparato bien distinto de la sencillez exquisita de las mujeres griegas!.... Hasta los simples soldados menospreciaban el marfil y cubrían de cincelada plata el puño de sus espadas, las vainas y talabartes. Pareció ya tan vulgar el valioso adorno, que los ricos le relegaron á los mancebos de las termas y al calzado de las mujeres del pueblo, y las damas acaudaladas ornaban con joyas los pies de sus esclavas, ó como Popea, mujer de Nerón, calzaban de oro sus más hermosas mulas. El fausto de los opulentos que mantenían legiones era asiático y fabuloso y hacía extremos en el privado doméstico como en público, con espléndidos muebles ó áureas vajillas caprichosas, dichas Ferminiana, Claudia, Graciana, cinceladas y llenas de relieves y ricos perfiles de colores, que se estimaban tanto más, cuanto menos porción dejaba de trabajar el cincel, y tanto más se variaban cuanto mayor era la fortuna y veleidad del poseedor. Hasta las baterías de cocina se hacían de bruñida plata por el brillo del metal y la vanidad de sus dueños, y era, como dijo Plinio, señal de opulencia y verdadero triunfo del lujo poseer un objeto cual los de deslumbrante y caro cristal que pudiera destruirse en un momento. Las ágatas y las esmeraldas, las piedras labradas, los raros vidrios daban la estima á aquellas copas cubiertas de figuras obscenas en que se embriagaban sibaritas, que para beber con más capricho escanciaban el vino en vasos de esmeralda cuyo tamaño decía su precio. El fausto, el énfasis, el aparato y pompa, el oro y la pedrería que devoraba caudales era lo que importaba en tanto exceso de alarde ajeno á toda idea de arte.

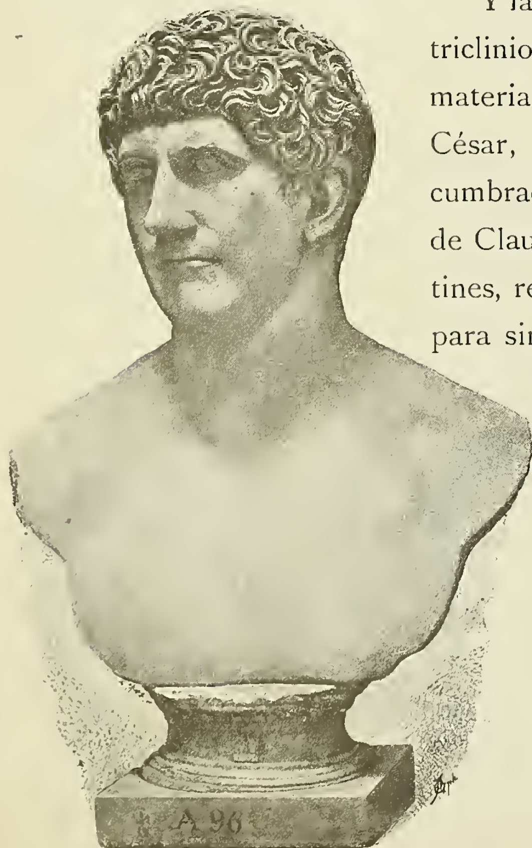


Fig. 636. – Marco Antonio. Busto de la época clásica (copia de fotografía)

Y la vida epicúrea de las termas, de los banquetes y festines en cerrado triclinio ó en sitio público, señala más aún la tendencia natural romana al material placer y goce dirigido á los sentidos. Aquel pueblo á quien un César, el gran César, y diez vulgares césares, y cien mil patricios y encumbrados plebeyos y libertos, como Calixto, Pallas, Narciso, del imperio de Claudio, ó como Cecilio, Claudio Isidoro, daban fiestas y opíparos festines, regalándole con abasto de millones de peces y de suculentas ostras para sin igual comida de la tosca y excitable masa; aquel pueblo rústico y envilecido cien veces por patronos de groseras costumbres, era por natural instinto, por educación social, por aficiones y usos poco apto para el arte y sus delicadas fruiciones. Tenía el paladar entorpecido. Era aquel mismo pueblo engendro de patricios materialistas y epicúreos que consumían y devoraban con glotón apetito los criaderos de ostras de Fulvio Hirpinio con conchas de veinte libras de líquido, y que pagaba cada pez de los viveros de un Lúculo á cuatro millones de sestercios..... Era aquel mismo pueblo que hacía pompas y funerales á los hombres, no por grandes, sino por ricos, y que veía gastar un millón cien mil sestercios en el de Claudio Isidoro, el más vulgar de los latinos, aunque de los más acaudalados. Era aquel mismo pueblo de las zahur-



Fig. 637. – Busto en bronce, imitación de divinidad griega (de fotografía)

das y bacanales, vociferador de los circos y de las naumaquias, cruel de los anfiteatros cubiertos de palpitantes cadáveres y oliendo á sangre humana..... Era aquel pueblo grande por su empuje y su unidad, sus legisladores y sus conquistas y por el oro y magnificencia que desplegó en sus pompas durante más de dos siglos; pero que en sus actos internos carecía de sentimiento fino común y en sus actos individuales cometía aberraciones, comía perlas, como el cómico Esopo Clodio, con los suculentos manjares para darse el placer extravagante de raras sensaciones, y trastornaba el sentido á sus mujeres, que como Cleopatra, la tristemente célebre de Marco Antonio (fig. 636), creía dar magnificencia á su mesa haciéndose servir triturada en una cena opípara la más preciosa y gruesa de las perlas de sus ajorcas, desprendida en el acto de sus orejas y que importaba diez millones de sestercios. Era, en fin, aquel pueblo de contradictorio y doble instinto que sublima y rastrea; de las empresas arduas que conquistaron el mundo, y del sibaritismo grosero y la sensualidad procaz, de sensibilidad embotada, que le arrastraba por el cieno. ¡Qué distinto para el arte del admirable griego, popular ó encumbrado, siempre fino en sentido estético!....

Tales cualidades comunes, de vulgar condición, de grosera gente rica encumbrada por la fortuna, da la medida del espíritu que influía en las artes de la soberana Roma y en que éstas se moldeaban. Eran patricios soberbios, pero no distinguidos, los más acaudalados, cuyos nombres se recuerdan por sus tierras, sus bueyes y sus esclavos, por las conquistas que hicieron y los pueblos que subyugaron, no por la finura de su ingenio, ni la delicadeza de su gusto, ni la acción de su talento, ni el empuje de su fantasía. Hasta los eminentes como Cicerón carecían de verdadera pasión artística, y los vulgares como Lúculo semejaban á cierto personaje de Petronio que no vendía á ningún precio su sapiencia artística, pero que en sus apreciaciones artísticas sembraba de risibles juicios su crítico saber. La escultura, como la arquitectura, como las artes todas, adolecían de igual falta de juicio y se contaminaron del espíritu vulgar y el prosaísmo de la sociedad de Roma y del realismo que la rodeaba. Sin imitar á los griegos no hubiera tomado vuelo.

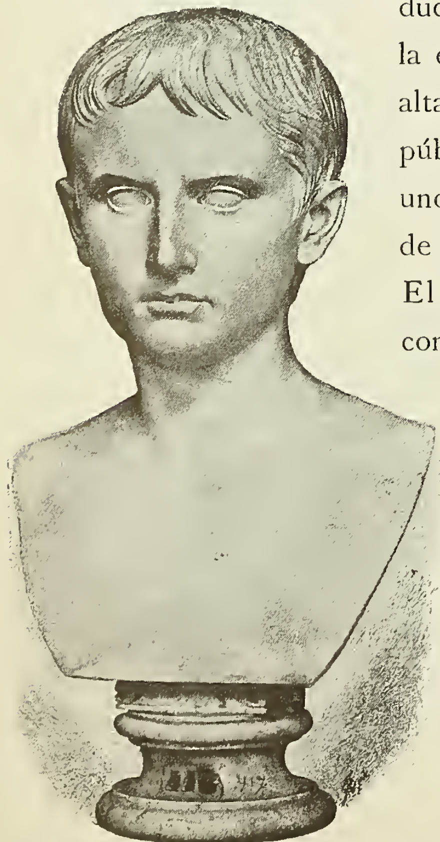
En el templo era severa con la adustez etrusca y la simplicidad solemne de una matrona ó un togado, cuando no se inspiraba en la imaginería griega de un Júpiter, una Juno, Minerva, Afrodita (fig. 637) ó Hércules; en los monumentos públicos de carácter civil era movida y pintoresca é imitativa de escenas que en plástica reproducía como descriptiva crónica; en la representación de personajes era natural y realista con sobriedad y sencillez, pero con los principales detalles y rasgos característicos que producen expresión plástica; en los relieves conmemorativos fué no menos reproductiva hasta en los vulgares rasgos, y con movimiento y detalle que se confunden en el relieve con las obras de pintura; en los cuadros funerarios tenía de los cuadros vivientes en recuerdos de detalle y de las escenas míticas de la decadencia griega, agitadas y barrocas, mezcladas de sentido ó ribetes de carácter etrusco; y admitiendo la caricatura, entrábase en nuevo terreno peligroso y poco artístico. Y dondequiera que el fausto ó el esplendor y el deseo de gran efecto requerían igual sentido en la plástica imaginera, marchaba ésta sin reparos



Fig. 638 – Sátiro y Baco niño, grupo en forma de hermes

en uno ú otro género y forma de reproducir, sin temor de estar chocante ó fuera del modo admitido en la selecta escultura. No temió ni lo grotesco (fig. 638), ni retrocedió ante lo fantástico, ni le impuso lo aparatoso de los cuadros más realistas de las campañas militares. Era por esas condiciones adecuada su pintura para ornamentar las fábricas y dar brillo y esplendor á las diferentes obras, así de templos como alcázares, de pórticos como de villas, vastas arquitecturas de recreo, cenotafios y sepulturas. Cuando realizaba obras suntuarias estaba también en su centro con sus magníficos jarrones de piedra dura bruñida y luminoso mármol; con sus colosales candelabros cubiertos de labor prolija; sus muebles y carros de gran aparato; sus armas esculturadas, labradas con artificio y adecuada fantasía; sus relevados cuños, piedras y camafeos que compiten con los griegos en primoroso trabajo y les superan á veces en complicado dibujo. Con todo estuvo el arte de Roma suntuoso, magnífico, deslumbrador, digno del énfasis y ruidoso alarde de sus ceremonias y fiestas, y del solemne y majestuoso aparato de los endiosados césares.

En varios períodos han clasificado los autores la historia del arte de Roma, suprimiendo en ellos el que se relaciona más directamente con el toscano, y no mencionando tampoco el anterior á la época imperial, en que las obras griegas, de Italia especialmente, comenzaron su viva influencia en el latino. Todo arte dicho romano anterior al año 606 de la fundación de Roma se califica de etrusco, y el que le siguió hasta mediados del siglo I ó año 30 anterior á J. C., época del advenimiento de Augusto, se da por etrusco-romano, pero sin diferenciarse del tirreno. Con la toma de Corinto (146) y la conquista de Grecia empieza el llamado quinto ciclo de arte griego que se clasifica así hasta el período bizantino. Antes de la época de Augusto fué aquel arte republicano que en la primera etapa de la república, hasta el segundo siglo anterior á nuestra era, tenía carácter etrusco; que desde entonces hasta el imperio sufrió la influencia griega, fascinado por las obras y el cúmulo de maravillas arrebatadas á la Magna Grecia, á Grecia propia y Macedonia, al Asia occidental y á las Islas, dando lugar á que en Roma se constituyeran núcleos de artistas en todas clases de objetos y con abundante número de escultores y pintores. La reproducción de lo más notable que produjo el arte helénico; la inspiración más libre de las obras maestras; la información novel de tipos mitológicos con carácter greco-romano ó de divinidades latinas con apariencia griega; la producción abundantísima de retratos particulares ó de magnates y repúblicos; la erección de cenotafios mezcla de etrusco y griego; la de nuevas aras y altares con decorado plástico, y la aplicación de la pintura á los edificios públicos caracterizaron, entre otras cosas, este período histórico, que según unos autores comprende desde el año 146 anterior á J. C. hasta el año 14 de la era común, ó de la Olimpiada CLVIII al advenimiento del imperio. El año 606 de Roma ó de la era de Catón lo daban los viejos cronologistas como la fecha más antigua de este período artístico. El sinnúmero de esculturas que pueblan los museos de Europa y que recuerdan el arte griego, son en su mayor parte fruto de aquel tiempo de novedad y entusiasmo á que dió motivo el gusto ático con sus millares de obras, y casi todas las estatuas que dan á conocer el arte helénico reproducidas en abundancia hacen la gloria plástica del período primero que fué por extremo fecundo en su producción novel. Los rasgos que distinguen este arte son los de la decadencia griega con su sentimentalismo artificioso y rebuscada finura, ó el ampuloso sello de las dinastías macedónicas y las monarquías greco-asiáticas. Y así quedó enlazado el tipo griego de Roma con el griego del siglo IV al II en las varias escuelas de Tralles, Rodas y Atenas y el barroquismo de Pérgamo.


Fig. 639. – Augusto joven, busto del segundo período de la escultura (de fotografía)

De Augusto hasta Adriano señálase un segundo período que au-

tores designan como el primero del arte de Roma (fig. 639), haciéndole comprender con alguna vaguedad el espacio de tiempo que medió entre el fin del siglo I anterior á J. C. y la conclusión del I ó de la era común. Dícenla la época de apogeo del arte romano. Esta época se precisa en otros libros entre las fechas del año 14 al 138, comprendiendo el período dicho de los *Julianos* y los *Flavios* (años 14 á 96). Domiciano señala en antiguos cronologistas el final del tiempo de los *Flavios*, y Nerva y Trajano entran para otros en ese segundo período. La precisión en esta parte es harto difícil, teniendo en cuenta que el período siguiente de los *Antoninos* comprende ya esos dos nombres y las fechas del año 96 al 138. Por estos años, empero, hubo radicales cambios en el gusto y esplendor del arte, marcándose cierta flojedad de ingenio, cierta falta de calor artístico al final del período que tiene por términos extremos los de Augusto y Adriano. Debido á tales modificaciones de gusto y queriendo limitar por familias y acontecimientos históricos la ordenación del arte de Roma, señalaban los antiguos y sabios cronologistas un tercer período activo que comprendía del año 96 al 260 y que titulaban de *Nerva* á los *treinta tiranos;* mas esta división nueva complica la clasificación, que aparece más clara haciendo llegar el segundo cuadro hasta el año 138, que lo fué de verdadero esplendor, y dejando para el siguiente el confuso y largo espacio de tiempo que comprende desde Antonino (año 138) hasta Constantino el Grande, ó según otros, hasta la división del imperio. De Augusto hasta Adriano hay, pues, el segundo período de verdadero arte de Roma con sentimiento griego, y hay en la historia plástica las obras de la época de Tito, Nerva, Trajano (fig. 640) y Adriano: cuatro emperadores nombrados que tuvieron nota de grandes en su esplendor y en sus conquistas. En esta época los monumentos conmemorativos, como arcos de triunfo y columnas, vinieron á luz unos tras otros; los dioses de imitación griega como la Palas del Vaticano, los grupos como el Cupido y Psiquis del Capitolio, las estatuas del Fauno y el joven Centauro del mismo sitio, que son de producción griega ya dicha, tuvieron época

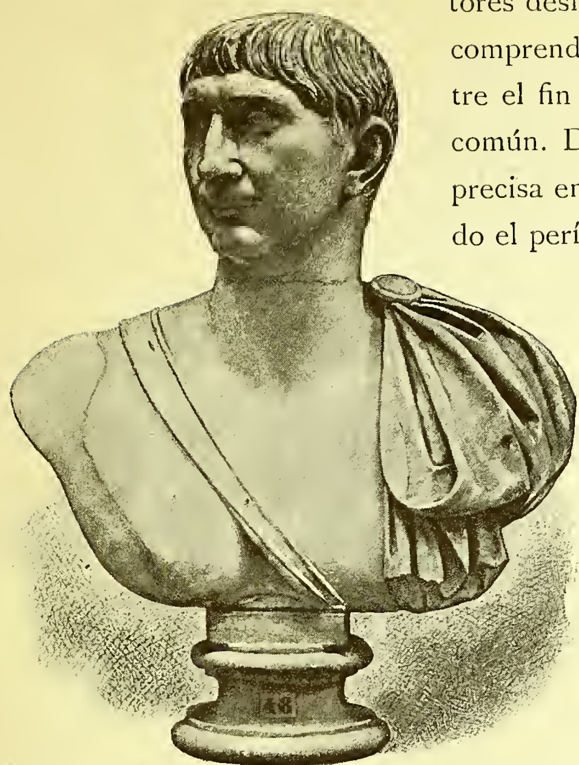


Fig. 640. – Trajano, busto de su tiempo y copia del natural (de fotografía)

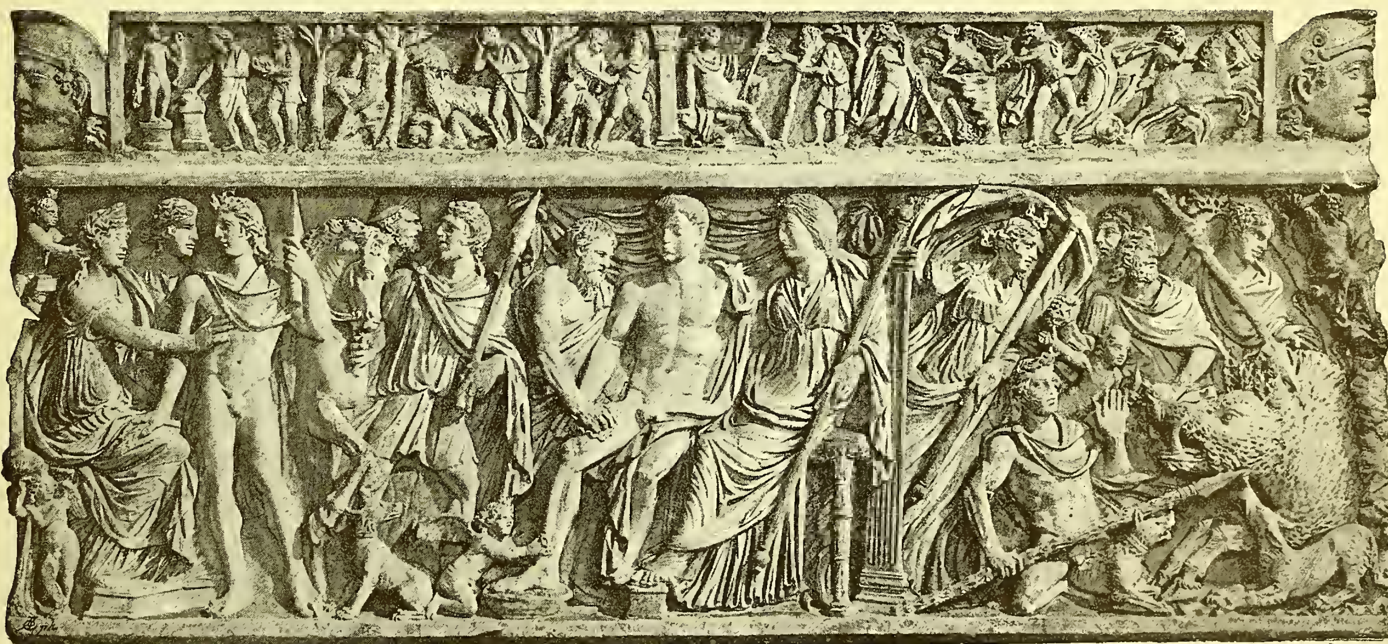


Fig. 641. – Alto relieve de un sepulcro romano del tercer período de esta escultura, representando á Venus y Adonis acometidos por un jabalí. Museo de Latrán (de fotografía)

marcada; y los preciosos retratos de emperadores y sus esposas tomaron importancia, al par que la pintura decorativa de que Pompeya y Herculano dejaron entonces sus últimos tipos bajo la lava del Vesubio. Los hábiles y prudentes soberanos que emprendieron á la sazón admirables obras y esplendorosos monumentos que excitaban la imaginación del pueblo y se captaban popularidad, pertenecen á este período que alcanza al de sosiego y paz octaviana de Nerva y sus sucesores. Los monumentos espléndidos, las representaciones históricas, los retratos magníficos de variedad infinita, las figuras simbólicas y alegóricas, las religiosas y míticas con carácter latino, los cipios y sepulturas ó vastos mausoleos y moles de enterramiento tapizados de esculturas y sembrados de estatuaria, han dejado de ese período complejo y hermoso cuadro de representaciones locales en Roma y sus provincias. Y la decoración pintada y las ricas piezas de industrias varias ó de adorno monumental completan el vasto cuadro de las artes latinas.

En un tercer período histórico que comienza á la muerte de Adriano y llega hasta la división del imperio (de sobre 138 á últimos del siglo IV), forma un largo y fluctuante período histórico que pugna en vano varias veces por volver á las perfecciones de los mejores tiempos. Compréndese en este ciclo parte de los tiempos señalados como formando un cuadro histórico de *Nerva á los treinta tiranos* ó el año 260 y el que también se designa como de los *treinta tiranos á la época bizantina* ó sea del 260 á mitad del siglo IV, que forma en algunos libros un cuarto y último período. Entre el siglo II y el III hubo aquella continuación de la tranquilidad del imperio entre Antonino (138 á 161) y Caracalla que fué favorable al arte y en que acentuó la afición á las formas arcaicas con la producción abundante de figuras mitológicas arcaístas: el emperador Adriano inoculó esa afición durante la duración de su imperio y el de sus coetáneos y continuadores. Señaláronse entonces dos influjos en la producción artística por una nueva tornada á las imitaciones griegas, y por la intrusión del orientalismo y sobre todo del gusto egipcio en la decoración y en la estatuaria: era un elemento innovador inmiscuído en el espíritu romano con los cultos extranjeros establecidos en Roma. Las luchas de los siglos III á IV mataron la escasa savia que daba aún vida al arte, y el orientalismo importado, fastuoso sin hermosura, acabó con la imitación por capricho, ó por el galimatías de conceptos, la vitalidad del arte. La rutina sin calor, la producción sin fantasía agotó el último aliento de la vida romana y con ella la de su ingenio. Un arte tosco, rústico algunas veces, que desbastaba imágenes en piedra ó mármol; que producía sarcófagos con complicación de escenas y temas á veces mal aplicados ó de interpretación alegórica hecha como mero símbolo, fué lo que quedó á la postre como arsenal abundante de recuerdos decadentes. En la primera parte del período se hicieron aún figuras de dioses con carácter greco-romano ó de latino tipo que tienen importancia y belleza, y representaciones de otras figuras de influencia oriental, como la Isis del Capitolio, que prueban originalidad; se dieron relieves históricos que tienen en arcos de triunfo y otras obras monumentales señalado interés; muchos retratos también históricos de personajes vivientes, entre los que se ven obras de nota, y se produjeron los sarcófagos como especialidad de época (fig. 641) con sus historiados cuadros distribuídos como en friso, ó en zócalo ó pedestal. En los días de Diocleciano vióse aparecer fastuoso aquel alarde de orientalismo que marca en el último período romano la absorbente tendencia del Asia en las decadencias del arte antiguo, y el deseo de fausto y pompa con prodigalidad de adorno que prueba carencia de buen gusto en todos los tiempos de la historia. Y de Magencio á Constantino, al gran emperador Constantino (fig. 642), que no pudo restaurar en el arte el espíritu de los clásicos, y de Constantino á Teodosio, fué tan

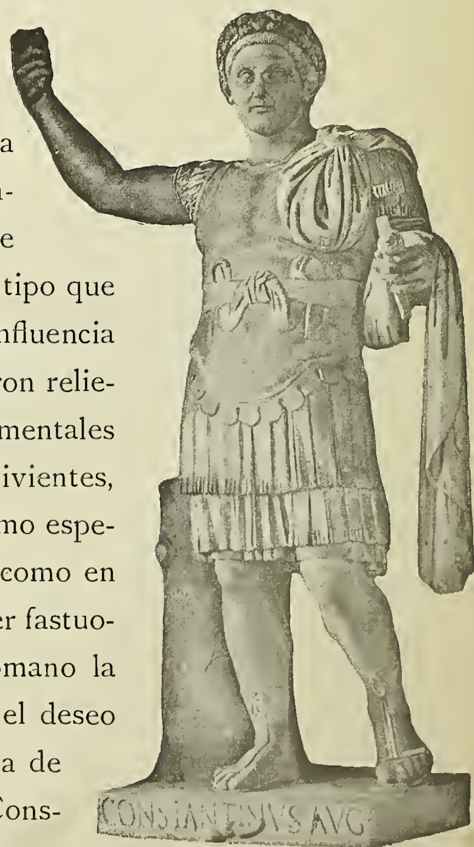


Fig. 642.-Estatua de la decadencia romana (de fotografía)

grande el desmedro, que puso en parangón este arte con el de los tiempos primeros de la producción arcaica, por la rusticidez de forma y la falta completa de buen gusto. Rozó el tronco la segur, como dijo un sabio autor, y apenas le hubo tocado, secóse la savia interior. Así acabó el arte antiguo y dió fin al clasicismo.

PERÍODOS DEL ARTE PLÁSTICO DE ROMA

Desde la toma de Corinto (146 antes de J. C.) á la época bizantina, realizó el arte plástico de Roma todas las evoluciones y mudanzas que van indicadas anteriormente. Extenso es el cuadro de ellas, si se atiende al tiempo de duración de la vida histórica de Roma que dió ocasión á la producción de obras notabilísimas y en extensísimo número en la metrópoli y sus provincias; pequeño y de corta importancia, si se toma en cuenta su empuje y desarrollo, novedad y caudal de ingenio; notable, si se mira á su magnificencia; exiguo, si se estima su valor estético y lo poco subido de sus conceptos. La plástica de Roma fué rica por lo abundante de su producción, por la cantidad de sus obras; pobre y desmedrada por su calidad y escaso ingenio. Era una escultura hábil, bella en su ejecución cuando estuvo en florescencia, de sensación y aparato cuando buscó lo grandioso, que con el arte monumental aspiró á imitar las obras macedónicas y las de gusto greco-asiático. Quiso obtener nobles efectos y confundirse con la griega por medio de artistas helénicos y logró simular las extranjeras joyas y fingir discretamente gusto asiático y helenismo. En la imitación de dioses ó copia de seres míticos y de escenas legendarias fué mero copista y constante imitador: sólo fué original en la producción de retratos, en las escenas históricas, en las figuras simbólicas de carácter latino, en la decoración de edificios cubiertos de labor profusa que labraba de relieve, en la producción de sarcófagos con decorado de revuelta imaginería (fig. 643) y en las híbridas figuras de carácter extranjero. En esta parte, si no grande, estuvo oportuno y adecuado y con cierta originalidad, por lo nuevo de lo histórico, lo natural del retrato y lo movido ó fogoso con impresión de pintura de los demás objetos. En unas y otras cosas no hizo nada extraordinario como los dioses de Fidias, de Policleto y Scopas, de Praxiteles ó Lisipo; pero hizo obras distinguidas, artificiosas á veces, muy elegantes otras, realistas con fuerte concepción de la realidad corpórea, de la viviente forma plástica, caprichoso y hasta atildado donde lo permitían los temas, y productor de obras estimables que dan prueba de talento, pero que no alcanza al genio en sus osadías y sus arranques. Era el arte que servía al lujo y á la vanidad

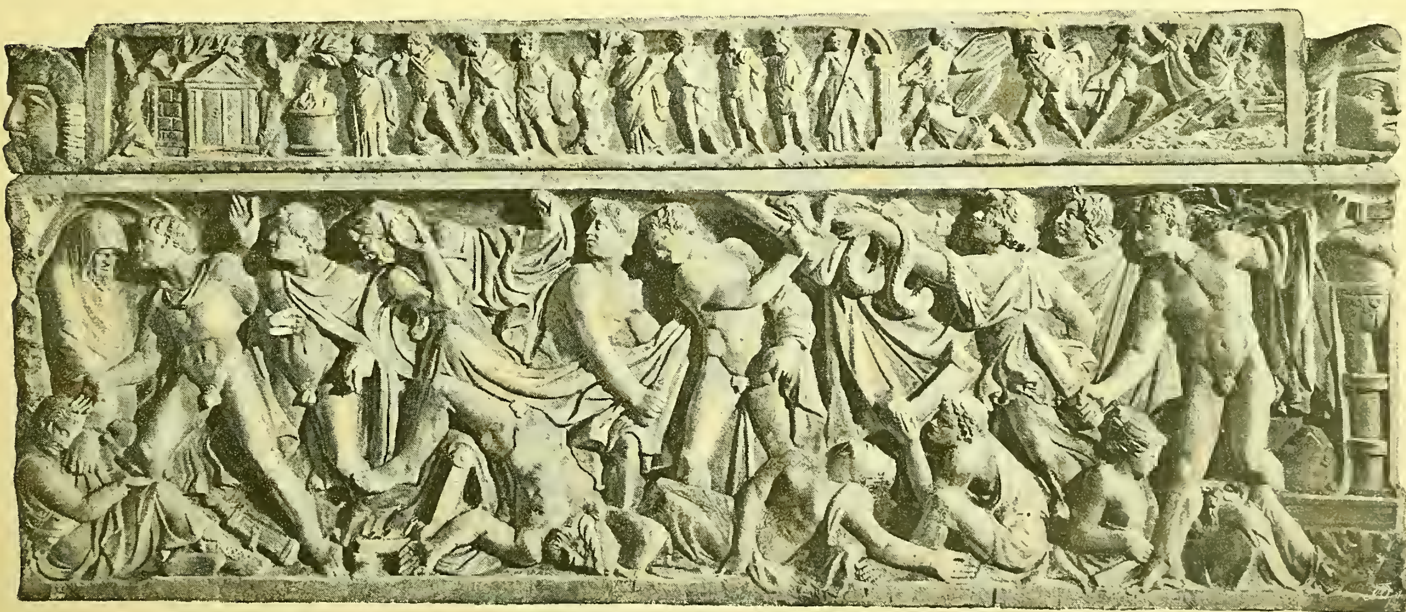


Fig. 643. – Orestes dando muerte á Egisto y Clitemnestra, bello relieve de un sarcófago romano, existente en el Museo de Letrán (de fotografía)

ó gusto de períodos distintos é individualidades cultas, no era el estro espontáneo nacido con fuerte savia, crecido con raíz profunda, que aparece corpulento como elemento natural de la sociedad romana; era el arte que imita, arte de segunda mano, no el arte que produce con privilegio creador; el segundón de familia, no el heredero de abolengo, que adquiriera primacías, que se impone por sus títulos á la sociedad donde medra por condiciones nobles. Era, en fin, el arte perito que dominaba el mecanismo, pero que con todo y muy perfecto en lo mejor de sus períodos, no pasó de admirable, pulido y trabajado. Como las letras latinas de los mejores tiempos, dió prueba de gusto cultivado, encomiable como modelo, selecto como forma, imitadora del gusto helénico del III y II siglos, mas con todo y el mucho estudio no alcanzó al estro mágico de los maestros griegos.

Después de la toma de Corinto comenzó la imitación de las obras extranjeras, que continuó con aliento hasta el fin del reinado de Augusto. Las obras señaladas en el último capítulo de la escultura de Atenas y Efeso y las imitaciones de estatuas y relieves producidos por Praxiteles, Scopas y Lisipo pueden señalarse también como del arte latino de este período primero. Reproducidas unas, más ó menos originales otras, aparecieron en Roma entre el siglo II anterior á J. C. y el I posterior. Las más no tuvieron tal vez verdadera originalidad, no fueron fruto de inspiración, ni de calor de fantasía; pero como copia, inspirada ó arreglo de obra anterior, como más ó menos encubierto plagio, como juego de imaginación, como trabajo selecto y hábil, magistral comúnmente, son verdaderas obras maestras y modelos de escuela trasunto de más alto ingenio. Explican la forma y méritos de las más perfectas griegas, dicen de reflejo lo que eran aquellas perdidas maravillas, y con el crecido número de reproducciones de un mismo tema que se hallan en los diversos museos, la estima en que eran tenidas las joyas desaparecidas, ó cómo era la reproducción de obras selectas una industria distinguida de Roma y una afición de sus acaudalados patricios. Cuando no tuvieran otro valor histórico, tendrían su valor estético, su práctico valor docente, propagador del buen gusto y de enseñanza plástica.

No, pues, como obras de arte romano, sino como ejemplares de buen copista deben mencionarse muchas de las producciones que conservan los más importantes museos de Europa y de que se ha cuenta en precedentes capítulos. El Hércules Farnesio (fig. 644) del Museo de Nápoles, obra de Glicón y reproducción al parecer de otro Hércules de Lisipo; el torso del Belvedere de Apolonio, hijo de Nestor, precedentemente juzgado (fig. 368 y pág. 464); el Hércules y Ayax del Museo Vaticano (fig. 304) ó el colosal de bronce (fig. 316), dados también en anteriores capítulos, son obras de artistas de Roma en que se ve el influjo griego de la *nueva escuela de Atenas*. La Venus de Médicis (fig. 347) graciosa y atractiva figura, recuerda por igual la influencia y las aficiones de esta escuela por obra del clásico Cleomene. Todas son fruto de concepto griego producido por mano de artista helénico de la época decadente y reproducido después por escultores griegos que trabajaban en Roma. Recuerdo de la escuela de Éfeso es el llamado gladiador Borghese conservado en el Louvre (fig. 490), que hizo el escultor Agasias, como notable obra que puede parangonarse con las de los galos en lucha, de escultores de Pérgamo y que se atribuye por algunos á inspiraciones rodias. La época de esas varias obras se ha señalado comúnmente como del año 150, creyéndose que Apolonio pudo ser contemporáneo de Syla y autor de un Júpiter Capitolino que fué colocado en el Capitolio después del año 84, siendo entonces el Hércules del Belvedere obra del siglo I; que el gladiador Borghese era de tiempo de Augusto, y que la Venus Medicea pertenecía á la escuela neo-ática de Roma



Fig. 644. – Hércules Farnesio, obra de Glicón (copia de una fotografía)



LUCHA DE ZEO Y LOS TITANES

ALTO RELIEVE DEL ALTAR DE PÉRGAMO, OBRA DEL SIGLO III Á II ANTES DE LA ERA VULGAR, HOY EN EL MUSEO DE BERLÍN (DE FOTOGRAFÍA)

contemporánea de las dos, como el Hércules de Glicón y otros de varios museos, copias del mismo original.

Con unos y otros originales, copias ó imitaciones se agrupan la Ariana del Vaticano, cuyo duplicado romano va antes reproducido (fig. 497), la Diana de Versalles (fig. 495) y algunas de las reproducciones del Apolo del Belvedere (fig. 491), que forma con la estatua de la hija de Minos grupo de obras selectas, inspiración ó copia de superior encomio. La Atena ó Palas Velletri (fig. 502); el Mercurio y el Amor (fig. 508); el Eros y el Centauro de Nápoles (fig. 511); el Ganimedes niño (fig. 509); el Marsias maniatado y quizás el Marte y Venus (figs. 494 y 496), y si fuesen en algo posteriores copias, el Apolino de Tarragona inspirado de Praxiteles (fig. 467); el Mercurio dicho Antino (fig. 305) y varias Venus Anadiomene ó recuerdo de la de Gnido (figs. 341 y 462) y la Juno soberana (fig. 364), con otras divinidades de genuino influjo griego (figs. 366, 503 y siguientes), pueden agruparse también con las esculturas de este ciclo y sus escuelas varias.



Fig. 645. – Grupo colosal de Monte Cavallo, dicho también del Quirinal, de la nueva escuela de Atenas

Dícense de escuela ática por el carácter de sus autores, que trabajaban en Roma, el grupo colosal de Monte Cavallo (fig. 645), con sus arrogantes figuras, imponente y aparatoso, hallado en el Quirinal, y cuyo estilo grandioso y simple recuerda las imitaciones de Fidias. Dos cariátides romanas, una del panteón de Agripa por *Diógenes* de Atenas, hecha en el año 27 antes de J. C.; otra de la Villa Albani, por *Critón* y *Nicolao*, también ateniense, revelan la impresión que en el espíritu romano, veleidoso é innovador en materia de arte, produjeron las canéforas de la Acrópolis y del pórtico de Pandrosia ú otras figuras parecidas que suplían en arquitectura por estatuas de forma humana los miembros de sostenimiento. Una y otra de las cariátides romanas son dos fieles interpretaciones de la concepción ática ó griega en que se tiende á dar aspecto nuevo, especialmente en la última, en que lo rico suple la distinción y gracia de la concepción helénica. Con estas obras se agrupa el Germánico del Louvre, obra de *Cleomene* distinto que el de la Venus de Médicis, aunque como él Ateniense, cuya figura de orador, dicha por otros el dios de la Elocuencia, ofrece distinción ó énfasis y frialdad en su actitud y apostura. Fama de notable tiene la Palas Ludovisi, de esta misma época, hecha por *Antíoco* de Atenas, y cuya severidad y gracia conserva la impresión de las tradiciones clásicas. Últimamente hay que recordar como continuador del arte griego los dos magníficos vasos de mármol, en-

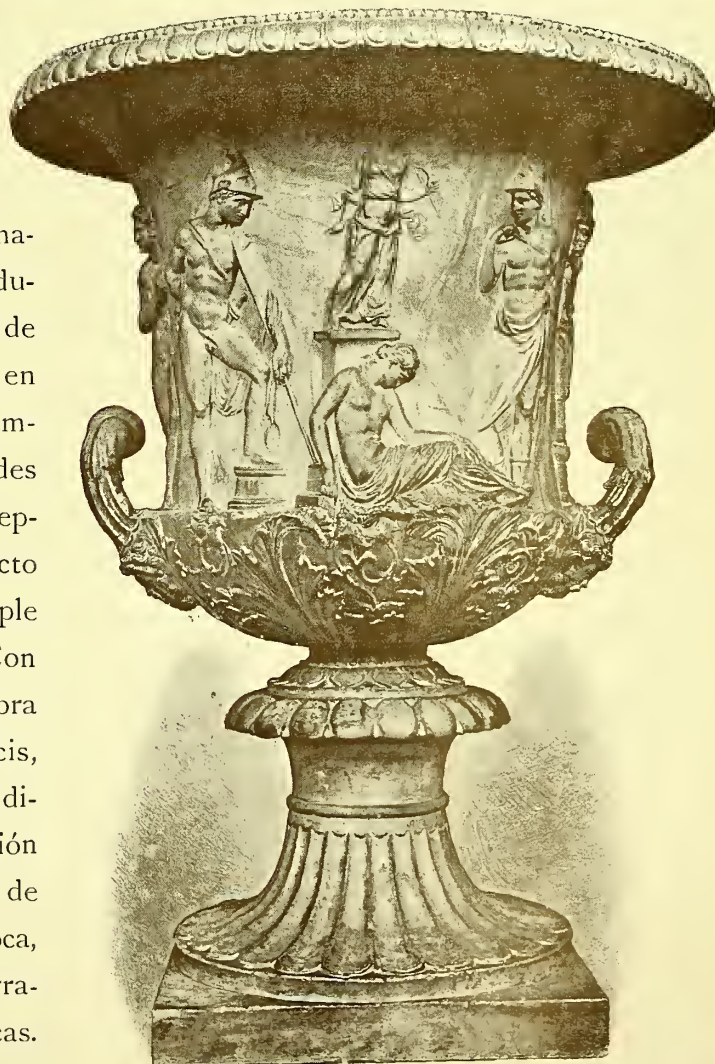


Fig. 646. – Vaso de Médicis de Florencia, de imitación griega (copia de una fotografía)

tre otros parecidos (fig. 646), de magnífico aparato, uno el jarrón *Sosibio* del Museo de París, otro la imponente crátera del Nacional de Nápoles, de *Salpión* el ateniense. El arte griego de la nueva escuela de Atenas con toda su suntuosidad, con toda su riqueza y lujo produjo esas obras de arte, de forma decorativa y apariencia industrial con rica imaginería en relieve, y relieve de figura, y monumental aspecto.

Artistas atenienses del siglo II al I eran también el escultor *Timarquides*, que sobre el año 150 por encargo de Metello hizo su Apolo citarista para el pórtico de Octavio; su hermano *Dionisos* y *Policles* su coetáneo, que hicieron juntos un Júpiter criselefantino ó en marfil y oro para su templo de Roma, y solo el último la popular Hermafrodita, que se ve reproducida en numerosas copias. Dos del Museo del Louvre y una de Nápoles tienen las formas lozanas y el voluptuoso aspecto del asunto representado con magistral estudio y de sobria comprensión del tema. Éste por su carácter era por completo adecuado al sensualismo latino, que buscaba atractivos que hirieran con viva impresión los sentidos.

El Asia griega produjo por sus artistas, además de las obras mentadas, otras que desaparecieron y algunas que hoy se conservan en diversos museos, debidas al ingenio de plásticos nombrados, como Filiscos de Rodas, que después de la toma de Corinto se establecieron en Roma. Entre éstas se hallaba la Apoteosis de Homero por *Archelaos* de Priene, de que queda, al parecer, una buena reproducción en el Museo Británico, debida á encargo de Tiberio. La de este museo es una composición alegórica sin interés, pero de buena ejecución, que indica la nueva tendencia que había tomado el relieve por la animación pictórica á que era aficionada la decadencia de grecismo oriental y la cultura latina.

Y los escultores de diversas partes llevados á Roma ó establecidos allí por la misma época, formaron también agrupación, colonia ó escuela y dieron carácter griego á la novel escultura. Cítase entre ellos aquel *C. Avianus Evander*, cincelador y escultor, amigo de Cicerón, y antes prisionero extranjero deportado de su país, esclavo por su dura suerte y liberto más después por magnanimidad de Emilio Aviano, luego amigo del gran orador romano Marco Tulio. A su nombre se unen los de *Timocles* y un nuevo *Timarquides*, hijo de otro *Policles*, y los del hábil escultor *Arcesilao*, que modelaba en fino barro caras y preciosas obras; que en el año 150 antes de la era común producía por encargo de César una nombrada Venus Genitrix para su santuario de este nombre de la ciudad del Capitolio; que coetáneamente produjo en mármol el Amor ó Amores acariciando á un león, que debió reproducirse en relieves y camafeos, y quien labró para Lúculo, por el precio de sesenta mil sestercios, una estatua alegórica de la Felicidad que quedó sin concluir.

No menor fama tuvo *Pasiteles*, escultor de Pompeyo y Augusto, nacido en la Magna Grecia ó Alta Italia, y que sus autores señalan aparte como habiendo formado escuela en Roma con caracteres distintos de los escultores de Asia Menor y Atenas. Era Pasiteles escultor, fundidor, toreuta que trabajaba el bronce, oro, marfil (sin duda escultura criselefantina), plata, mármol, barro, con primorosos y hábiles modelos. Por una estatua de Orestes que formó parte de cierto grupo, reproducción de otra mucho más antigua (de tiempos de Fidias ó de Mirón) y con cierto sabor arcaico, se ha supuesto que era Pasiteles imitador de los griegos del siglo V y quizás de los introductores del arcaísmo en Roma, y tan perito y sabio maestro como hábil artista, que trató de restaurar la escultura con las tradiciones griegas de los mejores tiempos. Mas nada puede asegurarse con fidedigno juicio aparte de la pericia del plástico y su habilidad técnica. De *Estefanos*, su discípulo, es el predicho Orestes, agrupado tal vez con Pílade ó con Electra, y el atleta de la Villa Albani, que es un duplicado del mismo artista. Tiene la Villa Ludovisi otro magnífico grupo de Meropa y Epito, de magistral trabajo y soberana grandiosidad, obra de *Menelao*, también discípulo de Pasiteles; y ese grupo admirable no prueba por rasgo alguno el supuesto arcaísmo que se atribuye al maestro griego de la región itálica. Madre é hijo están en este grupo en majestuosa actitud, con apostura gallarda á la vez que natural, con un desnudo notable en la figura del hijo, ancho y holgado traje en la madre varonil, que tiene toda la apariencia de noble matrona romana y el habi-

lísimo y delicado plegado del manto y traje talar de la figura de mujer. Parecen magistral copia de composición más antigua, que otros han calificado de Orestes y Electra, Etra y Teseo ó Telémaco y Penélope.

Pero hasta aquí todas las obras indicadas son por tema, estilo y carácter griegas, y de grecismo marcado. Romanas hay otras por naturaleza que representan figuras romanas en personajes y trajes. Son en este período principalmente los retratos que reproduciendo repúblicos, patricios y emperadores ó miembros de sus familias, toman como naturales la fisonomía, aire, maneras, divisas y ropas de puro carácter é historia latinos, y que á esas locales circunstancias unen otras de afición y gusto peculiares á Roma en la reproducción de personas. Con toga y traje civil (fig. 649), con traje militar *(thoracathœ)*, desnudas ó semi-desnudas como figuras dichas *heroicas* (fig. 648), como representaciones parecidas á las de Júpiter, Juno, Marte, Mercurio, Vesta, Ceres ó Aquiles, son los personajes retratados típicas figuras, bustos, relieves ó estatuas de expresión y carácter romanos. En la época de los Césares hasta Augusto, dióse comienzo á esta clase de retratos que la tradición, la costumbre y el gusto nacional fueron conservando como típica representación de príncipes ó ciudadanos. Esas estatuas estaban colocadas, según los despojos que se han hallado y las monedas estudiadas, en pedestales, columnas, pórticos, arcos de triunfo, y como ofrendas de templos en sepulturas y palacios. Las estatuas con toga *(statuæ togatæ)* ó de paz, á veces como oradores, á veces como sacerdotes con el manto á la cabeza, eran adecuadas á sitios civiles, como plazas, jardines ó pórticos; las militares de columnas ó sitios conmemorativos, recuerdo de empresas bélicas; las ecuestres ó en carros tirados por cuadrigas, de puertas y arcos de triunfo, y unas y otras de sepulturas como remates de fastuoso aparato. Hay además las figuras soberanas con corona cívica y las desnudas ó semi-desnudas, á la manera aquílea, que recuerda las griegas de personajes heroicos. El sello romano que todas ellas adquirieron las diferencia por completo de las helénicas, así por los rasgos individuales, como por los de fisonomía y forma de pueblo; por las armas, paños y piezas del traje y su plegado; por el ademán y actitud de pie ó sentadas; por la impresión de conjunto y por la cuidadosa imitación y trabajo del traje, meticulosamente copiado, con la importancia y fidelidad del rostro y desnudo; por la copia intencionada y expresiva, natural y realista de las cabezas y fisonomía, y por su expresión. Son verdaderos retratos, auténticos, fidedignos, que hablan como un individuo vivo y que acomodan el mecanismo y la ejecución á la copia exacta de la parte ú objeto reproducido. Nunca la generalidad, más ideal, más grandiosa y tal vez más bella, más artística ó por lo menos más escultural de los retratos griegos, tomó, sino por rarísima excepción, la forma y carácter plástico de los retratos romanos. Eran aquéllos inspirados en la escultura de los poetizados dioses, éstos en los materializados hombres; aquéllos en las obras de marfil, oro y mármol, éstos en los de bronce y si cabe hasta en la tosca piedra. Y los primeros eran clásicos moldeados en la tradición antigua, éstos en la realidad viviente que dió guía á los retratos modernos.



Fig. 647. – Augusto, busto de este emperador del primer período (de fotografía)

De César á Augusto (fig. 647) produjo Roma importantísimos retratos que merecen aquí recuerdo por ser piezas señaladas de los principales museos. Entre ellos pueden darse por modelo un busto de Julio César, colosal y característico, que conserva el Museo de Nápoles, y otra estatua *togada* del mismo emperador que posee el de Berlín; una cabeza de Bruto, de realista y natural impresión y de notable trabajo (fig. 629); una imponente estatua heroica de Pompeyo del palacio Spada en Roma, que los eruditos han creído es la misma á cuyo pie pereció asesinado César; diversos bustos del emperador Augusto (figs. 639 y 647),

notables algunos, y el preciado de Marco Antonio (fig. 636) que se estampan en estas páginas; la magnífica estatua de pie y en traje militar del mismo emperador, que posee el Museo Vaticano (fig. 633), á cuyos ricos distintivos daba realce adecuado y sobrio color, es una hermosa obra de arte y otra de las mejores figuras de gusto y arte latino (1); el Augusto con corona cívica, cabeza expresiva del Louvre, y las estatuas del mismo César, á manera de Júpiter con el rayo y el largo cetro en manos, en bronce colosal de Nápoles, cual sacerdote en función envuelto en la anchurosa toga, y la del Museo Pío Clementino, como vencedor en grupo conmemorativo recordado por las monedas donde se le ve montado en triunfal carro tirado por una cuadriga, vistiendo traje militar y recibiendo homenaje en lo alto de un arco de triunfo. Con éstas puede agruparse por su estilo, forma y época, la estatua aquílea de Agripa con la daga en la mano y un delfín simbólico á sus pies, que el héroe sujeta por la cola. Y entre las importantes figuras de matrona pertenecientes al mismo período, deben señalarse la de Livia (fig. 650), mujer de Augusto, de pie y como sacerdotisa, estatua que tiene severa y noble impresión de divinidad antigua, y la admirable Agripina, esposa de Germánico, que conserva el Capitolio como otra de las mejores estatuas de mujer, sentada y apoyada con naturalidad en elegante silla, apañada con maestría y distinción casi griega de la mejor época de Roma: son notabilísimos retratos que como modelo en su clase merecen ser estudiados con otros de César Augusto.



Fig. 648. – Julio César, estatua de estilo heroico



Fig. 649. – Augusto, estatua togada

Tiene el Museo de Nápoles varias aras ó pie de estatua de Tiberio con representación de las naciones vencidas por los romanos, que hacen recuerdo de las catorce estatuas que figuraban á los pueblos bárbaros subyugados por aquellos conquistadores desde Pompeyo y César, y que se veían en la ciudad en el pórtico de las Naciones. Era su autor, *Coponio*, un escultor latino que debía emular á los griegos y que sin duda era notable como plástico estatuario. Memoria tienen los modernos de la relación que con los grupos de bárbaros celtas ú otros ofrecen tales figuras. No eran símbolos ni alegorías, no eran representaciones generales de pueblos, como las de ciudades y ríos, sino retratos más ó menos ideales de individuos vivientes, en quienes se resuman las cualidades de tribus é históricas de familias. Como los personajes del mausoleo, como las estatuas rodias ó de Pérgamo eran adecuadas á su objeto y tipos característicos propios para el gusto romano, que en todo quería ver retratos y siempre casi figuras realistas. Continuaron la tendencia decadente del arte helénico que á raíz de las conquistas y las invasiones extranjeras se apasionó de esas figuras, y fueron las de Roma erigidas sobre el año 30 antes de nuestra era. Forman el último eslabón del arte de Italia que enlaza por aficiones y tipos con el griego y que con notable gusto y sabio juicio se señalan al final de este primer período de la plástica de Roma como del quinto del arte helénico.

La segunda etapa del arte aquí indicado continuó la tendencia griega de la anterior y la producción de retratos, pero con deseo de mayor brillo y lujo, con mayor aspiración al efecto, ó á la gracia sentimental y artificiosa que fué peculiar de la época post-macedónica. Los emperadores Julianos fueron los propagadores del arte aparatoso, y los Flavios, que les siguieron, se inclinaron al grecismo en formas y técnica más bien que en contenido y en elevación de espíritu. Adriano particularmente optó por la sen-

(1) Supónese que esta estatua de Augusto es de sobre el año 17 antes de J. C.



AGRIPINA SENTADA

ESTATUA ROMANA EN MÁRMOL DEL MUSEO CAPITOLINO (DE FOTOGRAFÍA)

cillez rígida del arcaísmo antiguo, dando lugar con su afición á que se copiaran y produjeran número de figuras arcaístas de que quedan algunos ejemplares (1). Unas y otras tendencias fueron pura moda ó afición de emperadores y acaudalados, de magistrados y dignatarios del año 14 ó de los años inmediatamente anteriores al 138 en que terminan los cronologistas é historiadores de arte el cuadro de este segundo período. En él se ejecutaron como antes figuras religiosas y decoraciones de templos, palacios y nuevos edificios; imágenes mitológicas de semejanza helénica se hicieron y otras de apariencia y disfraz romano; se produjeron hermosas copias de estatuas y varias obras griegas de diferentes escuelas pasadas; vinieron á luz magníficos retratos cada vez más acentuados y en crecidísimo número, y aparecieron por vez primera los relieves históricos de acaecimientos coetáneos que ornaron columnas, arcos y otros monumentos, con tal novedad de estilo, imitativo realismo y tanta verdad natural como prosa descriptiva, que raya á veces en vulgar y es prenda de arte latino.



Fig. 650. – Livia, mujer de Augusto, estatua que la representa como sacerdotisa

Los Julianos y los Flavios estaban por lo monumental en su contemporánea escultura. Las portentosas obras que durante ciento veinticuatro años se acometieron en Roma, las colonias y provincias, incluso en las comarcas griegas, fueron grandes, magníficas y famosas, y hasta las ruinas que quedan en desmoronados restos sorprenden, pasman ó admiran. Es un imponente cuadro de gigantesco destrozo, de suntuosas maravillas. El anfiteatro Flavio, conocido por el Coliseo, erigido por Vespasiano; el templo de este emperador con sus monumentales ruinas; las termas de Tito con sus pinturas y el arco del mismo césar que recuerda sus victorias en el Oriente judío; el foro de Domiciano, completado por Nerva, de vasto emplazamiento, pintoresco y magnífico; el más imponente de Trajano (98-117), el severo emperador de aparatoso séquito que conmemoran las esculturas (fig. 651), y la obra vasta del asiático arquitecto Apolodoro de Damasco, que tenía de la suntuosidad oriental y de la majestad latina; la basílica Ultpiana con sus cinco naves anchurosas, que envidiaron las más bellas fábricas de los otros emperadores; las termas de Trajano y Adriano y las muchas y vastas fábricas del mismo selecto césar; los esculpidos, labrados, dorados, bruñidos y engalanados edificios, entre los que recuerda la historia la casa dorada de Nerón, son otros tantos restos mágicos de aquellos campos y áreas de Roma que hablan entre emociones de la obra imponente y laboriosa de los catorce soberanos, entre alocados y grandes, que sucedieron á Augusto, dejando memoria de su paso en sus admirables despojos.

La escultura colosal de fundición difícil llevada á cabo por Zenodoro en el reinado de Nerón, y la estatuaria criselefantina realizada en tiempo de Adriano, hasta en la Grecia propia y á la vista de maravillas como los prodigios de Fidias, prueban hasta qué punto y con qué alta tendencia imitadora la plástica de Roma tomaba en aquel ciclo histórico vuelo por viejos caminos. Sin duda el coloso de Nerón, alto de ciento quince pies, no era de fundición admirable como las estatuas de Lisipo; mas era tan ardua empresa que emulaba á las de Rodas y debió admirarse por su osadía. El arte escultural de ese período debe ser también recordado por su abundantísima labor en mármol, en graníticas y duras piedras que el país del Nilo producía, y que á semejanza de lo que se hacía en Egipto, daba á luz preciosas estatuas de trabajo acabadísimo y obra decorativa de corte é impresión monumental. La habilidad del procedimiento fué ya tanta, que pudo dar lugar á la extensísima guirnalda de hojas, á las tupidas franjas de ramaje que tapiza aún las ruinas de Roma, del Oriente pródigo en brillante adorno (fig. 96), del más sencillo Occidente, y que se desparramó á manos llenas durante todo aquel siglo, cual en perpetua fiesta cívica, con palmas, troncos y coronas de las engalanadas fábricas de la ciudad capitolina. Aquel alarde

(1) Véase lo indicado en las págs. 401 y 402 y sus grabados.

decorativo, aquel delirio suntuoso con sus juegos de hojas, sus efectos, sus calados y su artificio, nació del hábil manejo del cincel entre escultores y tallistas, y dió pomposo remate con la plástica ornamental á la peculiar escultura de la capital del mundo, creando como un nuevo género con el de la plástica arquitectónica de cornisas, capiteles y frisos (figs. 140 y 141).



Fig. 651. - Trajano y su séquito. Roma. Museo de Letrán (de fotografía)

Los restos de Pompeya y Herculano, exhumados desde el pasado siglo, han puesto de manifiesto diversas obras de escultura anteriores á Adriano, que quedaron enterradas entre los escombros de edificios. Exhumados hoy, han dado á conocer importantes trabajos que con elogio se mencionan como propios de aquel período. El caballo de bronce del teatro de Herculano; las danzadoras también de bronce del Museo de Nápoles (figs. 281 y 343), los hermosos hermes báquicos, uno de ellos con el cabrío á sus pies y el fauno reclinado, varios de ellos hallados en la casa de Lucrecio, en Pompeya, ó las estatuas de la familia Balbus, entre las que se mientan las ecuestres de Nonius viejo y joven, que ahora se reproduce (fig. 652). Autores mencionan la Diana y un Apolo, un fauno danzando y otra hermafrodita con muchas piezas de menor monta y algunas poco conocidas, entre las que figuran diversas imitaciones arcaístas. Los sucesivos hallazgos de las ciudades enterradas evidencian cuáles eran las tendencias del arte y las aficiones peculiares al período de que ahora se trata.

Otras figuras ya juzgadas ó citadas como escultura griega se mencionan por ser coetáneas las reproducciones que han quedado y que se juzgan en varios museos. El Cupido y Psiquis del Capitolio (fig. 466) con su sensitivo gusto contaminado de artificio, y el fauno con las uvas, también del Capitolio, ambos de entre los años 100 á 150 después de J. C.; los dos centauros, el del Museo Borghese (fig. 511) y de Aristeas y Papias, reproducido en otro mármol del Capitolio, éste de tiempos de Adriano y ambos en bruñido negro, representando con sus tipos dos edades extremas de juventud y vejez de los fantásticos seres creados por la popular mitología. Importante figura del período es la Palas Giustiniani (fig. 652) de algo parecido rostro que un busto de Munich, Minerva una y otra, que continúan la tradición griega con apariencia más pesada, que puede llamarse romana. El peplo con la égida, el complicado manto de la primera, el casco que entra por las sienes y desciende hasta los ojos, la actitud algo embarazosa y la lanza y culebra que se endereza al lado, producen ese efecto más común que no tiene la desenvoltura ática y la gallardía de la Atena griega. Del mismo estilo, pero de más espíritu, es la colosal Minerva Velletri (fig. 502), copia ó inspiración de más antiguo ejemplar, que queda reproducida en el Louvre con rostro semejante al busto de



Fig. 652. - Palas Giustiniani, del Museo Vaticano (de fotografía)

Munich y recargado ropaje. Son las últimas formas que el grecismo tomó en las representaciones de Atena siguiendo la tradición helénica con sentimiento italiano.

De coetáneo gusto es la agigantada figura del Nilo con representación alegórica y humana que se conserva en el Vaticano (fig. 654). Con la cabeza coronada, desnudo el blanco cuerpo que levemente cubre doblado manto, reclinada en un esfinge, tiene grandiosidad é interés mítico. Pululan sobre su desnudo y á su alrededor primorosas figuras de niños como amores, que parecen brotar de improviso cual las hebras de la corriente en que la figura se baña. El rostro, como adormecido por el placer tranquilo del baño, parece expresar la efluvia calma del caudaloso río adormecido en su vasto lecho. La representación es fría como todo cuadro alegórico, pero le dan pintoresco aspecto el conjunto de detalles que desigualmente la salpican, y sobre todo los grupos de juguetonas figuritas que trepan por el cuerpo del gigante y se solazan entre sus corpulentos miembros. Forma con él pareja el Tíber del Museo del Louvre, y uno y otro grupo alegórico continúan, aunque sin vida, gracia ni calor, la tradición simbólica de los sucesores de Alejandro.



Fig. 653. – La Fortuna, estatua del segundo período de Roma (de fotografía)

Con estas piezas imitativas griegas pueden compararse producciones romanas de importancia, unas monumentales, otras de estatuaria, que tienen algún prestigio y mucho carácter de época. Entre las monumentales pueden citarse las del foro de Minerva en Roma, donde quedan entre ruinas figuras decorativas arquitectónicas del tiempo de Nerva, bella inspiración de obras notables de época selecta griega, pero con intención y fausto latinos. Son altos relieves de mucho juego, efecto y movimiento en frisos y áticos, donde se representa á Minerva en majestuosa actitud y escenas varias en que la misma diosa figura como maestra de femenil trabajo. Es como decorativa escultura parte secundaria y de efecto, pero tan superior, que da elevada idea de lo que era la habilidad plástica de la ciudad capitolina en su segundo período. Entre las piezas de estatuaria merece recuerdo aparte la Fortuna de Nápoles (fig. 653), cuya actitud serena y noble, paños y plegado, modelado y forma de concepto, y por decirlo así, de dibujo grandioso, son magistral prueba de notables cualidades artísticas.

Continuaron los retratos la afición, gusto y estilo de la época anterior, produciendo número crecido de figuras de que se hace memoria y que embellecen los museos de Europa. Herculano y Pompeya pusieron á luz porción de esos retratos; algunos de mujer hay en el de Ná-

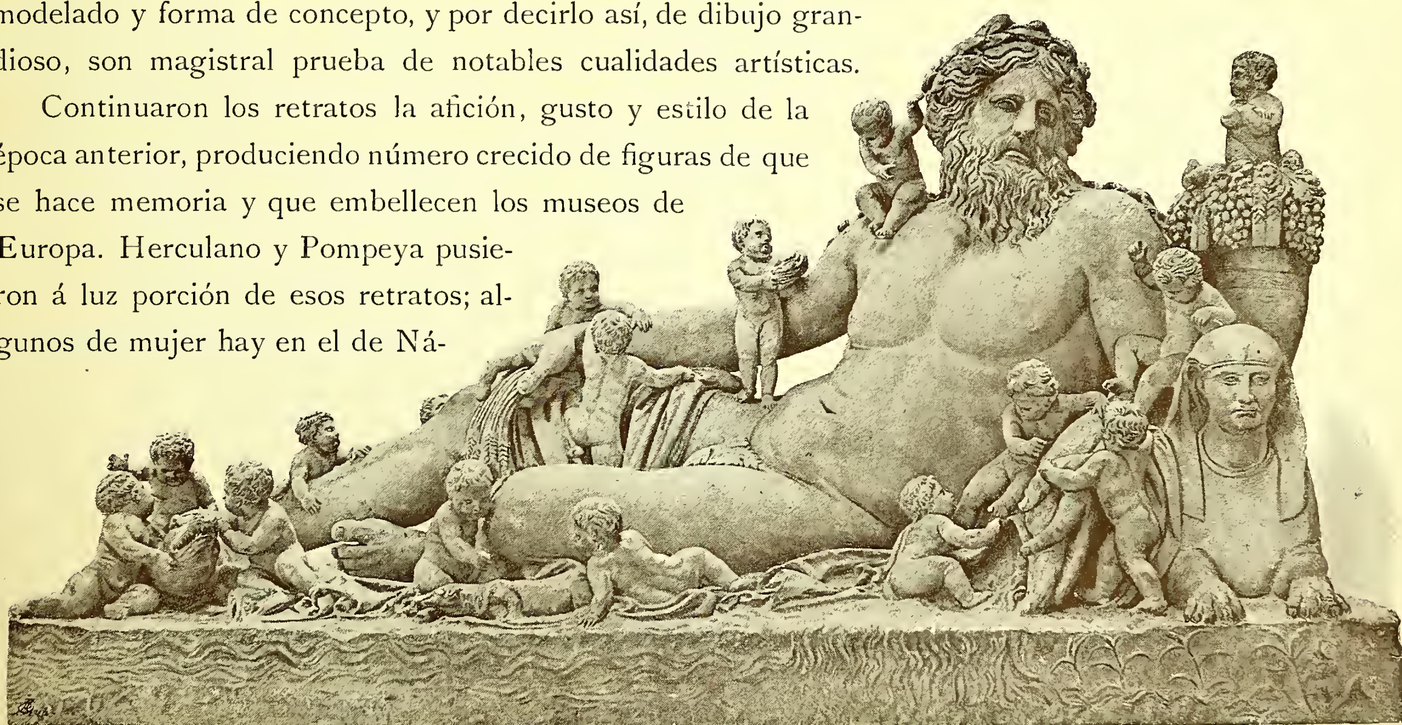


Fig. 654. – El Nilo, representación alegórica de esta divinidad fluvial conforme el gusto clásico. Museo del Vaticano (de fotografía)

poles que merecen recuerdo. La llamada matrona de Herculano; la hermana de Nonio Balbo, de forma y paños bellos y grandiosos y silueta graciosa y elegante; la matrona apañada de Dresde, son figuras de historiado retrato que se mencionan por lo notables. A ellas debe agruparse la Tusnelda de Florencia y la Juno del Capitolio, otras dos estatuas retrato de bellísimo desnudo y ropaje plegado, ésta con algo de delgadez y tenue delicadeza. Es una de las figuras reales que presenta sello más ideal por la belleza de la mujer y sus distinguidas gracias. Con ellas se comparan las otras estatuas de la familia Balbo, y entre éstas las dos ecuestres de Nonio el viejo y joven que también se hallaron en Herculano (fig. 655), en que, aunque algo corta de cuerpo una de las figuras, está bien sentada en el caballo, que es en las dos estatuas gallardo y natural. Recuerdase entre las estatuas de emperadores la que viste de suelto manto el cuerpo desnudo, ciñe corona cívica, empuña con una mano el cetro y con otra la daga y representa á Tiberio (fig. 656). De los bustos pueden señalarse los de Nerón (fig. 657), Claudio y otros sucesores de Augusto, de Trajano (fig. 640) y de predecesores de Adriano. De este emperador y su séquito menciónase el hermoso relieve en que se le ve retratado entre notables romanos con suma naturalidad (figura 651). Y por extremo natural y hasta realista, con perfección extremada, ha de hacerse mención de un busto de Galbá del Museo Capitolino. Entre los retratos ideales no deben pasarse por alto tampoco varias figuras de Antino, favorito de Adriano, que tiene del endiosado ideal de las figuras griegas y de la apariencia mítica de los dioses helenos figurados por la escultura (fig. 305).

Son los cuadros dichos históricos de acontecimientos contemporáneos del siglo I de Roma consecuencia natural de la tendencia realista de aquel pueblo y de su arte plástico. Los que producían retratos naturales, imitativos hasta en los detalles y estaban predispuestos á conmemorar por las letras y el arte sus victorias y conquistas, cultivaron como cosa natural la representación de acaecimientos de esta clase en sus monumentos arquitectónicos, creados expresamente para recordar sucesos. Los que produjeron en él el arco de triunfo y la columna conmemorativa debían forzosamente tapizarla de escenas y figuras que explicaran el objeto de la construcción. Así se hicieron motivadas las estatuas militares y regias de pie y ecuestres; los retratos en carros de guerra y de triunfo, y el relieve militar y episódico era su complemento. En esto fueron los romanos compañeros de los egipcios, asirios y persas, que produjeron el relieve histórico. Y por serles natural á los romanos esa escultura histórica la llevaron á la altura de fuerza, verdad y efecto que de los Julianos á Adriano se notó. Aquellos césares, endiosados como los soberanos egipcios ó asiáticos, quisieron mirar su recuerdo conmemorado con énfasis y aparato, y lo encomendaron á la escultura, que prodigó las escenas en que se hizo elogio del soberano, cuyas empresas se loaban esculpiéndolas en mármol ó fundiéndolas en bronce á casi perpetuidad.



Fig. 655. – Nonio Balbo el joven, figura ecuestre hallada en Herculano, dicha por otros Junio Balbo. Museo de Nápoles (de fotografía)

Los más antiguos emperadores, como Claudio y Tito, dieron á sus relieves mayor apariencia griega; pero los posteriores, como Trajano, se aventuraron á todo en la senda imitativa, viendo sólo en el relieve de escenas y triunfos militares crónicas esculpidas que pudieran parangonarse con las de sus

historiadores cronistas y servirles de comentario. A un solo término ó plano que presentó hasta entonces el antiguo relieve clásico, sustituyóse después la sucesión de planos, de términos y perspectiva como en un cuadro ó pintura; y al orden y regularidad rítmica y procesional se sucedió la confusión, el desorden ó la agrupación pintoresca, según convenía al asunto y á los episodios recordados. Todas las actitudes hasta las más chocantes, todos los movimientos hasta los menos artísticos, todas las acciones reales hasta las menos bellas, entraron en este relieve por fuerza de imitación. Era el realismo oriental con más adelanto técnico y más apariencia de arte, con más verdad y más estudio, y en algunas escenas íntimas era el realismo intencionado que aceptó hasta lo común, lo prosaico y pedestre por sólo tener verdad. El clasicismo antiguo, el gusto ático y selecto, el ideal de forma, están del todo olvidados en la novel escultura de este segundo período que imitaron los modernos. Y la impresión monumental trocóse en impresión decorativa con su naturalismo y libertad. Hasta en algunas ocasiones hay contradicción de sentido y oposición de gusto entre la construcción de arquitectura y la escultura decorativa producida con altísimo relieve en los primeros términos. Destacó ésta en la época de los Antoninos con una energía y un cuerpo que no se descubre antes en monumento alguno, siendo en algunos relieves estatuas, no medias figuras ni *siluetas*, las imágenes que ocupan los planos del frente y los lugares próximos al espectador ó que deben parecerlo.

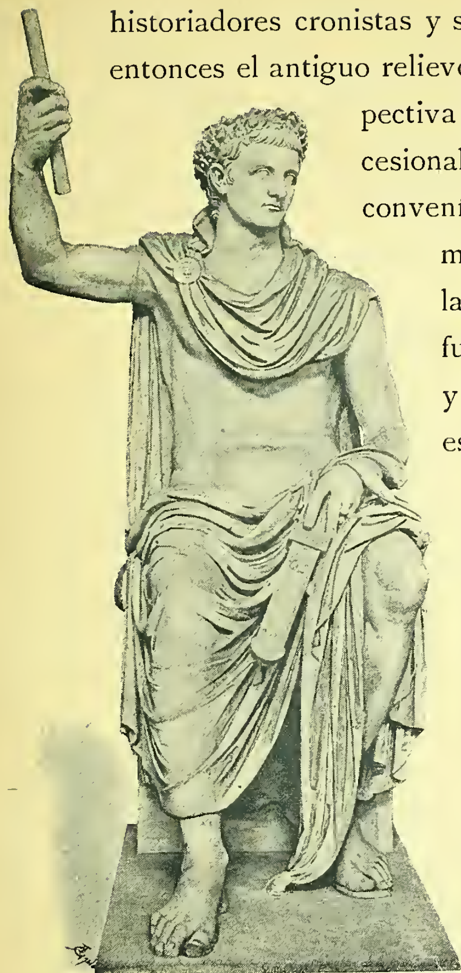


Fig. 656. – Tiberio, estatua de este emperador con corona cívica, cetro y espada (de fotografía)

Las escenas de los arcos de triunfo de Claudio, Tito y Constantino, que son obra del tiempo de Trajano, y las del de Benavento, que son coetáneas del mismo emperador; las de la columna trajana, que ocupaban lugar en su foro, pertenecen á las obras dichas históricas que se agrupan en un mismo capítulo por pertenecer á un común ciclo. Son las más antiguas en él los dos fragmentos esculturales del arco de Claudio que se hallan destrozados en la Villa Borghese, los cuales, aunque en tan fatal estado, conservan todavía la enérgica impresión viviente de una procesión cívica en que se hace ostentación de los despojos de victoria. En mejor estado los del arco de Tito, figuran dos planos de igual naturaleza, uno con el paso de la comitiva bajo el arco triunfal con los objetos arrebatados al templo de Jerusalén, y otro en que aparece el soberano vencedor acompañado de una Victoria en su áureo carro, tirado por cuatro caballos, precedido y rodeado de numeroso cortejo de soldados con lanzas, generales y togados envueltos en el ancho manto (figs. 658 y 660). Era el arco del año 81 y fué erigido con motivo de la destrucción y saqueo del templo de Jehová. Figuran entre los objetos arrancados al santuario la mesa de los panes y el candelabro de los siete brazos, que por este relieve se conoce, entre otros varios atributos que sirven de trofeo de victoria (fig. 659). El estilo de estos dos relieves es de efecto admirable, siendo el que representa al césar, majestuoso y magnífico recuerdo de pompa augusta. El friso de las dos fachadas está adornado con dos franjas esculturales que representan parte de una procesión de sacrificio, de tamaño menor que los antedichos relieves, en

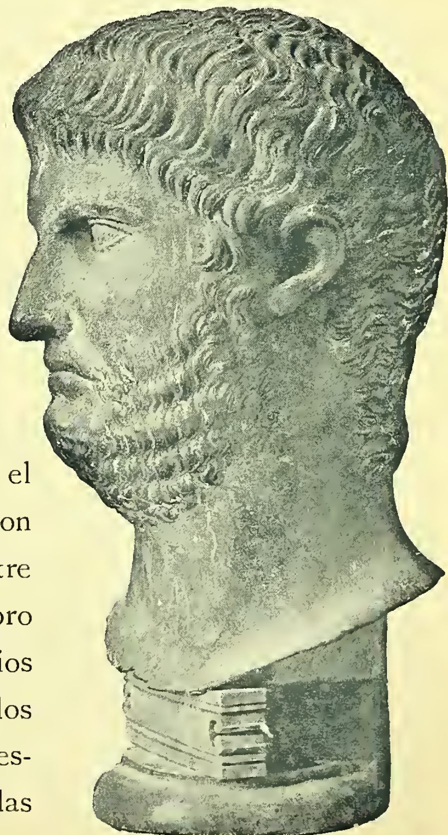


Fig. 657. – Nerón, busto en bronce de este emperador (copia de fotografía)

que las víctimas van ornadas de anchas *estolas* que les penden del cuerpo, y los sacrificadores llevan hachas y otros objetos y están acompañados de sacerdotes y soldados en actitud de paz, aunque con anchos escudos. Entre el séquito es conducido en lecho ó andas el río Jordán á guisa de divinidad. Se ha dicho de este friso que es monótono, vulgar, pobre en composición y falto de la vida ideal de las procesiones griegas. Vese en el centro al emperador montado en un águila que le lleva volando (fig. 664). Este grupo, también de relieve, está encuadrado por ricos y abundantes ornatos en que á la vez se ven águilas, símbolo militar del imperio.

La dominación de Trajano dió motivo á este emperador para desplegar su esplendidez en famosas obras de arquitectura, engalanadas con estatuaria y relieves que superan á los precedentes en movilidad, amontonamiento, realidad y hasta prosaísmo. Son las escenas más reales de la escultura histórica hasta la época de Adriano y el grupo en que se señala una tendencia nueva de composición histórica. El arco de triunfo de Constantino, el de Benavento y la columna del foro trajano son los tres principales monumentos en que quedan obras de esta clase distinguibles por sus caracteres. Son en su mayoría los relieves del arco de Constantino despojos del de Trajano, que arrancados de éste sirvieron para ornar aquél. Son franjas unos, otros medallones, y en ellos se representan: en el interior del arco, la entrada triunfal del emperador y un choque de caballería en altísimo relieve; en ocho placas del ático, otros tantos fragmentos ó episodios históricos de la vida pública y militar de Trajano, en Roma, donde prodigaba su actividad y esplendidez, ó en luchas contra dacios y partos (figs. 661 y 662): ocho medallones circulares con escenas de caza y otras más ó menos privadas del mismo césar y las figuras de Victorias ó genios que llenaban los huecos de los arcos. Hay además en el de Constantino las estatuas de los bárbaros conquistados por aquel emperador romano, que se elevan en los pedestales continuadores de los cuerpos adelantados en los arquitrabes de las columnas. El conjunto de escultura en relieve y estatuaria es espléndido y animado, al par que magnífico, especialmente en aquellos que tapizan archivoltas, paramentos, friso y ático de la triple puerta ó arco monumental. En cuanto al otro de Benavento, que posee varias escenas mutiladas de procesiones y sacrificios, es en la parte de escultura y decorado de mucho efecto y majestad, recordadoras de las antes citadas del arco de Tito, pero con falta de buen gusto y olvido del grecismo, sobre todo en el friso donde la escena se desarrolla en menos tamaño y proporción. El romanismo de aquella época

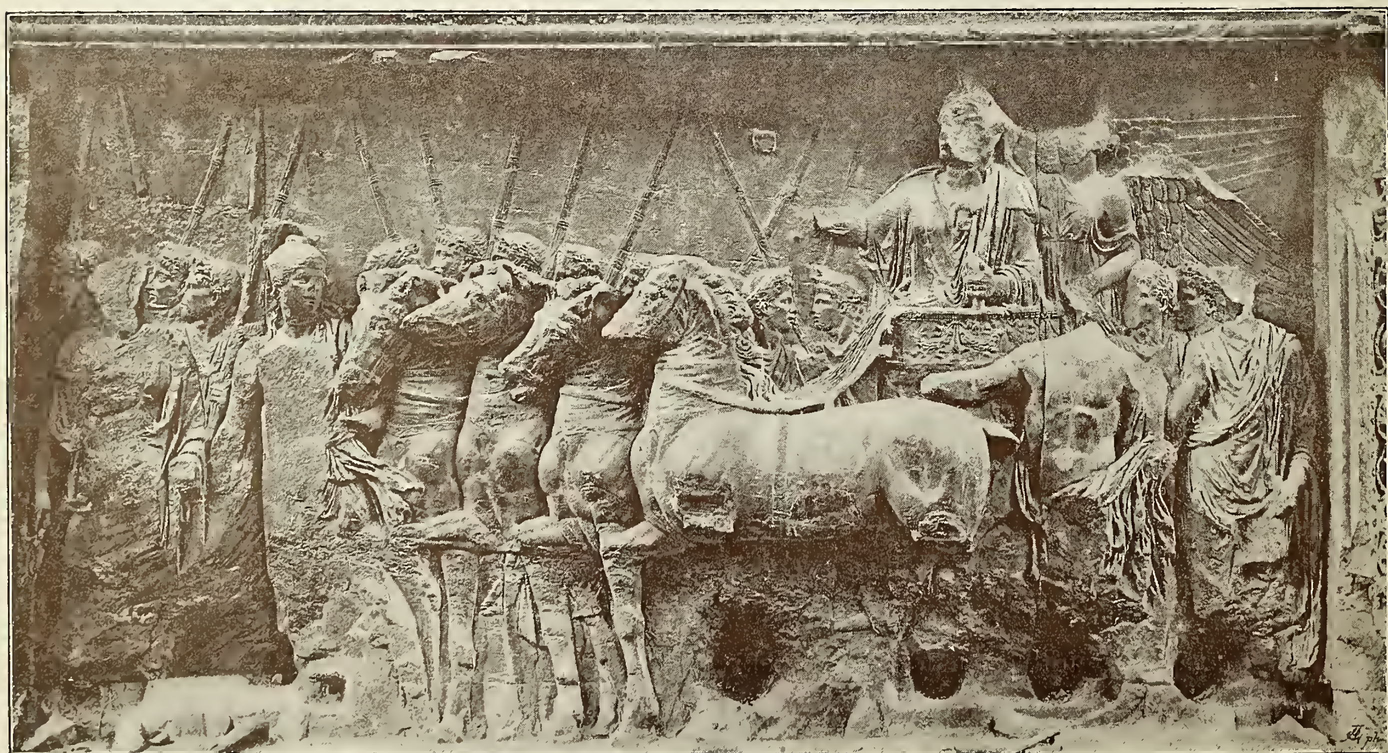


Fig. 658. – Entrada triunfal en Roma del emperador Tito después de la toma de Jerusalén (fotografía tomada del arco de Tito, Roma)

de los Julianos, Flavios y primeros Antoninos está aquí en pleno arte frío y prosaico militar amanerado.

A éste se ajusta en muchas partes el vasto relieve que se extiende en espiral en derredor de la columna del foro trajano que conmemora las victorias del mismo emperador (figs. 663 y 665). Erigida el año 133 en memoria de las victorias obtenidas contra los partos, representa de relieve en ciento catorce cuadros de efecto, con centenares de figuras y cien escenas distintas de luchas á pie y á caballo de toda clase de soldados y de heroicos bárbaros; asaltos, vado de ríos á nado, asedio y toma de fortalezas, trabajos de sitio y defensas de trincheras, episodios múltiples y por trechos agrupados de escenas bélicas, unido á actos diversos en que toma parte el soberano, como en sacrificios, dirección de una campaña, marcha al frente de apretada hueste, juicio de prisioneros y recepción de embajadas; cuadros algunos en que las tropas se apiñan ó desordenan, y todos pintorescos y animados, que hacen de la columna trajana otro de los más notables monumentos que ilustra la historia de Roma. Como obra del siglo I al II conserva un arsenal de datos de la vida cesárea y de la del pueblo rey. En trajes, armas, usanzas y costumbres, tipos y caracteres ofrece un vasto conjunto donde figura redivivo el militar pueblo del imperio. Y, como trabajo plástico, como artístico concepto y ejecución escultural, es de innovación y gusto, que busca en lo natural común de la existencia humana cuadros y episodios reales que tengan ante todo verdad aunque no tengan belleza. Algunos, como el ataque de una fortaleza y paso á nado de un río, el césar arengando á sus tropas, presenciando ó dirigiendo una carga de caballería sobre pelotones de enemigos rendidos y de hinojos á veces, son composiciones notables, complicadas como lienzos de pintura.

El conjunto de obras de este período tiene rasgos característicos que empiezan inspirados en el grecismo de días de Augusto y acaban en lo pintoresco de imitación natural. Es la plástica aún bella que presume de artística y por casos de atildada y selecta, fluctuando entre las dos vías del ideal helénico y de la imitación realista en que se inspiraba ya la pintura.

A raíz de estos tiempos que la cronología de hoy da por terminados sobre el año 138 de la era cristiana, siguióse un nuevo y largo período, que comenzando en esta fecha concluíase en la época bizantina y con la división del imperio. Dos ó tres veces en su intermedio con Marco Aurelio, Septimio Severo y los treinta tiranos hizo el arte nuevos esfuerzos por volver al gusto clásico ó por mantener su espíritu, por aparecer grandioso, lleno de majestad y productor de hermosas obras. Las fechas de 161 á 180, de 193 á 211 y de 268, son épocas señaladas en la cronología artística del imperio latino. Comenzó, empero, la degeneración de lo clásico y la decadencia escultural con la carencia de buen gusto que tomó lo afectado é hiperbólico por majestuoso, grande ó magnífico, lo ampuloso por rasgo de ingenio. Por otra parte la pobreza de ideas y la falta de fantasía trascendieron hasta á la forma, que escasa de savia, fué secándose ó haciéndose dura y rígida, mecánica con artificio y falta de vigoroso modelado, reflejo de lozanía real. El trabajo rebuscado de partes, como el acicalamiento del peinado, caído en bucles ó rizado; el trabajo pretensioso de pelucas simétricamente peinadas; el arreglo del ropaje con regularidad y paralelismo, y cierta negligencia en las carnes por más inventiva que buena copia del desnudo, son, con otras partes, fruto de convencionalismo y prurito de amaneramiento que contamina hasta á las mejores obras de este período tercero.

Lleva en él mucha parte la intrusión de extranjería en las ideas é imágenes, en las usanzas y gusto, que influyeron en todo, así en las creencias como en los trajes, en las costumbres como en el arte. La extensión inmensa que adquirió el poder de Roma y el cosmopolitismo á que dió lugar injertaron mil elementos extraños y heterogéneos en el modo de ser de la ciudad de los Césares, y crearon confusión y galimatías en sus *manifestaciones*. El arte, una de ellas, ofreció el resultado de ese modo de ser nuevo y le propagó á su vez; dando lugar, por una parte, á tipos advenedizos é impuestos que la plástica aceptó y reprodujo; por otra, á imitaciones de figuras extranjeras como las de Isis, Mitra, etc., y por último, á



Fig. 659. – Soldados con los trofeos de victoria



Fig. 660. – El emperador en su carro, rodeado de su séquito

Dos relieves del ático del arco de Tito, figurando su entrada triunfal en Roma, después de la toma de Jerusalén



Fig. 661. – Arco de Trajano, después de Constantino. Derrota de los dacios



Fig. 662. – Arco de Trajano. Derrota del enemigo por el emperador

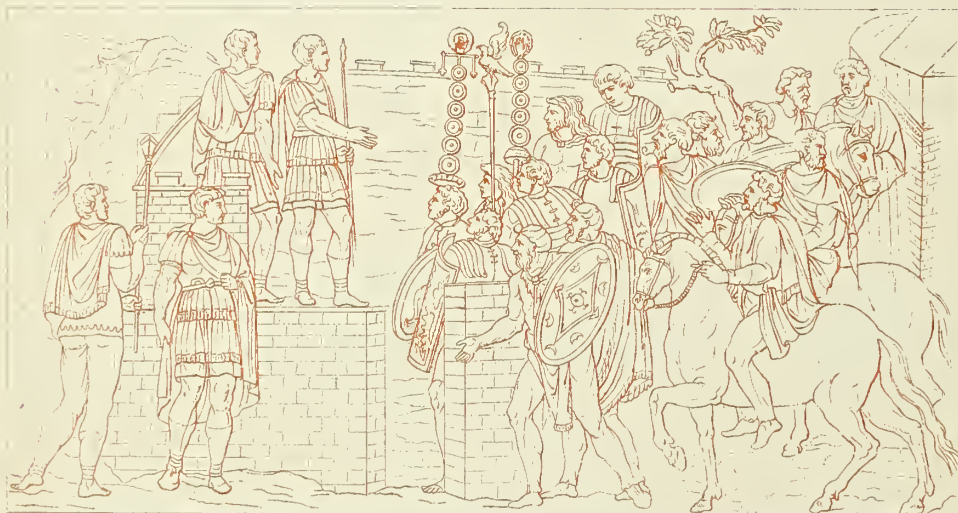


Fig. 663. – Fragmento de la columna trajana. El César arenga á sus huestes antes de la lucha



Fig. 664. – Tito montado en el águila del imperio, relieve del arco de Tito. Centro de la fachada



Fig. 665. – Fragmento de la columna trajana. El emperador recibiendo á príncipes y prisioneros partos que imploran su clemencia

creaciones convencionales y de pura forma que no interesaron al ingenio latino por serle extrañas. Esas figuras de Mitra é Isis que la clásica Grecia dió antes á luz por influjo del Oriente, tomaron mayor arraigo en Roma, y generalizadas llevaron la escultura á los tipos de convención y de frío simbolismo. Extraño á ellos el espíritu y arte latinos los reprodujo sin comprenderlos, creando así figuras sin color ni interés que se estiman por lo hábil de la técnica ó por gracias de líneas de todo punto diferentes de las locales, que el romanismo aplicaba ó el gusto simbólico de Asia y Egipto exigían. La humanización de tales conceptos mitológicos y de creencia es extraña á toda idea alegórica egipcio-asiática, y su trabajo escultural, á lo romano, sólo un juego de fantasía sin trascendencia. Cuando el arte llegó á este punto perdió toda su seriedad, y cuando el culto recurrió á tales imágenes dejó de ser un elemento de creencia inspirador de la escultura. Mitra é Isis son en Italia como los dioses extranjeros de un panteón gigantesco formado de ídolos desmoronados que se prodigan sin adorarlos. Son los dioses sin existencia ni ulterior significado. Roma hizo de ellos figuras de efecto y de aparato, como miembros decorativos de su santuario, y el arte plástico los tomó por pasatiempo embelleciéndolos ó dándoles gracia y atractivos, por sólo costumbre de crear tipos de innovación que se hermanaran con los dioses del Olimpo greco-latino. Imitativos de extranjeros, los de Italia simularon de la egipcia Isis y el persa Mitra el disfraz, y tradujeron en líneas de efecto bilaterales y artificiosas la regular severidad de la primera y la versión greco-persa de la segunda, que se importó de Asia Menor al suelo helénico en la época escultórica de los monarcas macedónicos y los asiáticos continuadores de Alejandro (fig. 501).

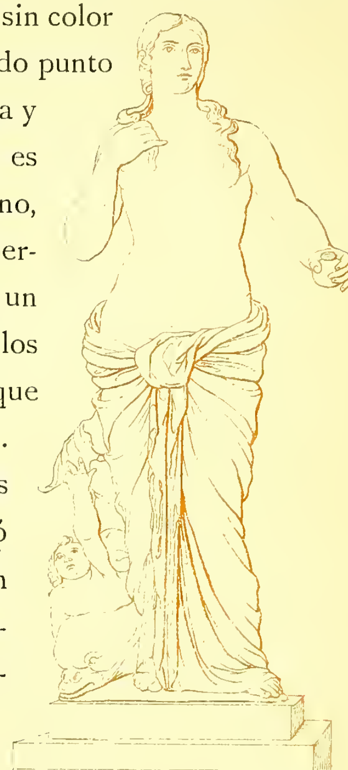


Fig. 666. – Julia Soemias, estatua del tercer período

Era una época de misticismo anfibológico, y de misterio que las escuelas filosóficas y creyentes prepararon á los orficos y á otras sectas, que crecieron entre los siglos II y IV. Los sarcófagos y relieves con escenas referentes á la existencia de los muertos ó á la otra vida (fig. 667), á la creación y fin del hombre, á



Fig. 667. – Rapto de Proserpina, relieve de un sarcófago de carácter simbólico

la existencia del alma humana y sus mudanzas, sus relaciones con el espíritu sin fin y el Eros ó amor divino, se presentan en la historia de la escultura innovaciones y mezcolanzas de conceptos que dieron lugar á confusiones en el modo de interpretar unos temas que eran extraños á la existencia popular y á la historia de Roma antigua. Esto expresa con cuánta frialdad y poco interés debían tratarse esos asuntos por los plásticos y cómo eran al parecer objeto sólo de pasatiempo ú ocupación del ingenio, como forma y expresión de argumento anticuado ó en desuso, como tema mitológico y sólo aplicado como símbolo ó alegoría. La flojedad que de esto resulta fué perniciosa para el arte, pues no sentía pasión alguna el ingenio por esos temas convencionales que pararon en pintorescos por mera forma. A la par que crecían las escuelas ma-

terialistas productoras de crudos temas naturales y de realistas figuras, y á la vez que la escultura y pintura pornográficas iban tomando incremento, acrecían por contraste los deseos de creencias trascendentales que por faltas de dogmatismo ó tradición popular, por carencia de revelación, funcionaban vagamente y en el vacío. El arte plástico que con tales condiciones se practicaba no era ya un arte, era un signo de opiniones sin consistencia. La decadencia de las artísticas ideas era marcada, y sólo faltaba desde la época de los Antoninos que la forma decayera con los fatales contratiempos y perversión de la sociedad. La ruina total de la escultura no se hizo esperar desde comienzo del tercer siglo, con el desmedro más fatal de las otras artes y de los conceptos, las creencias y activas usanzas de los *paganos*. Falta de ideas, falta de savia, murió la forma, como arbolillo aterido que careciera de calor vivificante y pegado sólo á la tierra por un informe manojo de secas raíces.

Por un hecho que parece inexplicable, realizado varias veces en la historia, fué perdiéndose poco á poco la habilidad y la mecánica del buen trabajo, y se llegó (raro fenómeno) á perderse hasta el instinto de imitación y la costumbre de la técnica más común, viniendo á ser á paso rápido la acostumbrada facilidad de esculpir un primitivo y rústico desbastar y fundir por igual toscas piedras, marfil y mármol, metal precioso y pesado bronce. Así se llegó al final de este período entre revueltas y extinción del paganismo, entre luchas del cristianismo y el obcecado descreimiento; dejando la plástica, con su impericia, reflejo vivo del desmedro y confusión de la sociedad.

Marchando la mitología en desarreglo y confusión producía dioses á manera del Zeo trofonio con apariencia de sátrapa de la decadencia oriental; cual el colosal busto de Júpiter Serapis, de cuya testa cargada con un modio irradian puntiagudos rayos; como los soberanos hechos dioses á imitación de los del Olimpo ó la figura de concepto degradante del Antino trocado en Baco, en Mercurio, ó en divinidad del campo ó á guisa de Agathodemón (Knef) de inspiración egipcia. Julia Donna, mujer de Septimio Severo, ó Julia Soemias (fig. 666), mujer de Heliogábalo, figurada á guisa de Venus (Vaticano), da justa idea de qué modo entendían los soberanos y artistas, y sin duda el pueblo entero, el respeto á las figuras de la creencia. Los dioses de entonces, según Pausanias, sólo merecen ser juzgados por la impresión primera: no sufren como obra de arte el más leve juicio crítico y menos todavía una rigurosa censura. La forma aparece algunas veces, como en Soemias, sumamente imitativa de las producciones griegas, pero el concepto que las produce es siempre frágil y baladí.

Más atractivo por lo menos, como objeto de curiosidad, producen los dioses inspirados de los cultos orientales, como Isis la egipcia, y Serapis ó Mitra el asirio-persa. Aquél con su severidad, esotra con su tipo de matrona romana, su gracioso traje arcaísta plegado con completo paralelismo rítmico, la jarra y el loto ó ciste místico en las manos, símbolos de su condición de extranjera, y el envaramiento de cuerpo; éste con el gorro y el calzón frigios, la corta blusa ceñida bajo la cintura y cabalgando en el toro de sacrificio, al que hiere hundiéndole la daga hasta el puño, semejando al relieve griego, son temas romano-asiáticos que ofrecen novedad de sentido y ejecución. En uno de estos relieves del Louvre está el sacrificador entre otras dos figuras, una de ellas con una antorcha, y los dos tipos frigios bajo representaciones simbólicas del astro de la luz, llevado en ligero carro tirado por rápidos corceles. Comenzó en días de Augusto por el arte griego el culto de Serapis á ser representado; mas no tomó incremento en Roma hasta la época de Cómodo (año 180 á 192) ó de Pertinax (192). Fué poco después que se desarrolló el culto de Isis, de que Pompeya tenía templo y estatuas, algunas contemporáneas de Trajano, que se prodigaron con Caracalla, y fué sin duda en días del mismo Cómodo cuando el culto de Mitra tomó pie, á imitación de lo que se practicaba en Grecia. Todos los ídolos de este culto encontrados hasta hoy demuestran la extensión que tuvo en la Galia, Germania, Islas Británicas y países del Norte, y hasta por lo que se ha hallado en país germánico, parece que tuvo mayor arraigo en el Norte de Europa que en Italia. Los cultos de Horus y Arpócrates, del panteísta Iao, de la Magna Mater, llevado de Capadocia y otros

extranjeros y orientales introducidos en el Panteón romano, tuvieron igual prestigio, pero fueron menos aceptados por el arte y dieron motivo á menos simpáticas ó bellas figuras. El culto de la triple Hécate de la decadencia romana y varios conceptos más ó menos simbólicos del culto panteísta tomaron también forma plástica entonces, convertidos en figuras humanas más ó menos expresivas de su significado. La afición á dar cuerpo y personalidad á impresiones naturales, á ideas abstractas que en Grecia habían aparecido entre los siglos IV y II, se llevó á mayor extremo en los primeros de la nueva era, y el arte continuó laborando en el vacío. Su obra no fué ya la traducción de una imagen ideal por otra imagen visible, sino la producción de vagos conceptos y fantasías indecisas por formas corpóreas ó gráficas más ó menos relacionadas con la idea que se quería figurar, un símbolo ó alegoría, á la postre, que significa siempre carencia de concepto estético y el término final de la actividad imaginativa productora de seres hipotéticos con la existencia de imagen. Las vagas y artificiosas filosofías del tiempo, la evaporación de ideas naturales que en creencia y vida eran peculiares á las sociedades clásicas y de modo real á la latina, fueron en esta parte las que contribuyeron también á la aniquilación de la antes viviente y atractiva mitología. Por todos caminos iba á su fin la forma trascendental de concepción humana falta de espíritu, gastadas las ideas que antes la espiritualizaron.

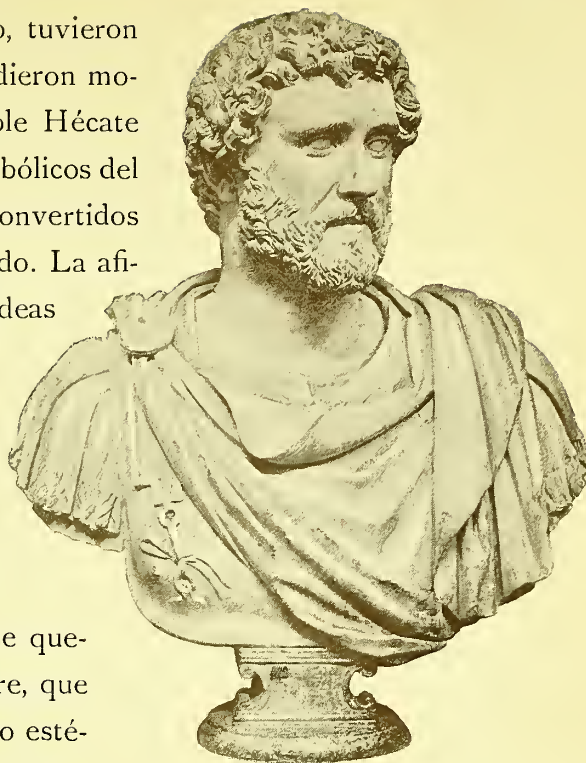


Fig. 668.-Antonino Pío, reproducción del existente en el Museo de Nápoles (de fotografía)

Fig. 669. – Antino como divinidad campestre, estatua posterior á Adriano

Amparábase la escultura de los Antoninos en otros aspectos de innovación y moda y en aquellos peculiares nacidos del espíritu y calor romanos. El retrato continuó con Antonino Pío, Marco Aurelio, Lucio y Cómodo, entre los años 138 y 192, la brillante época que había tenido con Nerva, Trajano y Adriano y con todos los predecesores desde Pompeyo y César. Las estatuas icónicas de todas las anteriores formas y ecuestres aparecieron también en crecido número, haciéndose más comunes los bustos, que en este período eran vivientes: la facilidad de obtener una testa expresiva y parecida estimuló la abundante producción de estos fragmentos humanos de que han quedado características preciosidades. Dícenlo el sin fin de cabezas fijadas sobre un pilar, zócalo ó pie que da la historia iconográfica de todos los emperadores y sus encumbrados coetáneos, varones y hembras, en los principales museos. Los hay de Antonino Pío, Marco Aurelio y otras figuras del tiempo, que son bellísimos (figs. 668 y 669); y sobre todo cabezas de Lucio Vero y de Septimio Severo (fig. 671), que son verdaderas joyas de ejecución y

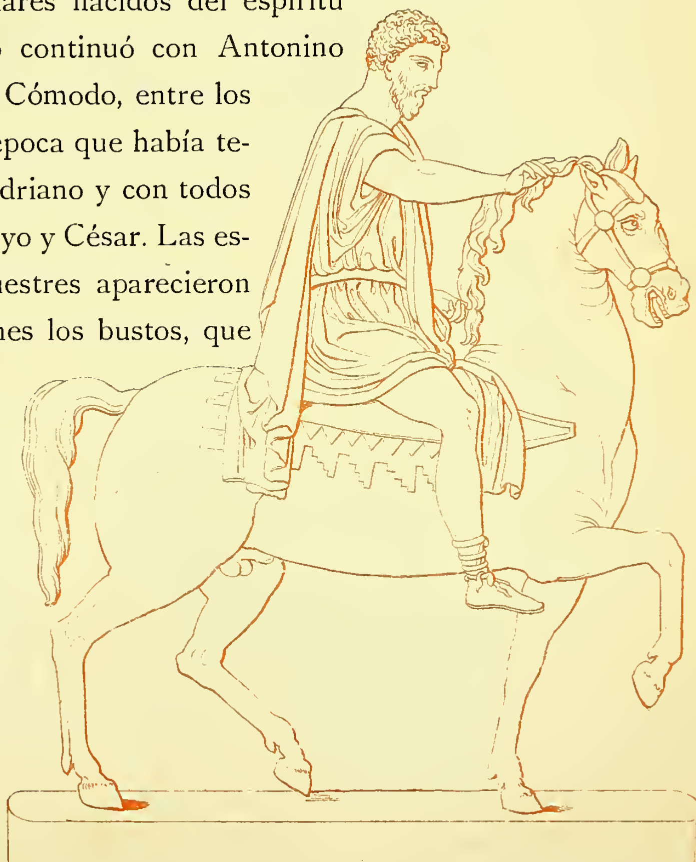


Fig. 670. – Marco Aurelio, estatua ecuestre del palacio del Capitolio

efecto á la vez que de expresivo tipo característico. La energía varonil ó distinción en unos, la real y enérgica virilidad de otros y el vigor viviente de concepción en todos, los hace por varios modos interesantes: tienen una fuerza de atracción, una seducción inexplicable; sugestionan de tal modo al que los mira, que queda absorto contemplándolos largo rato admirado de su grandiosa verdad.

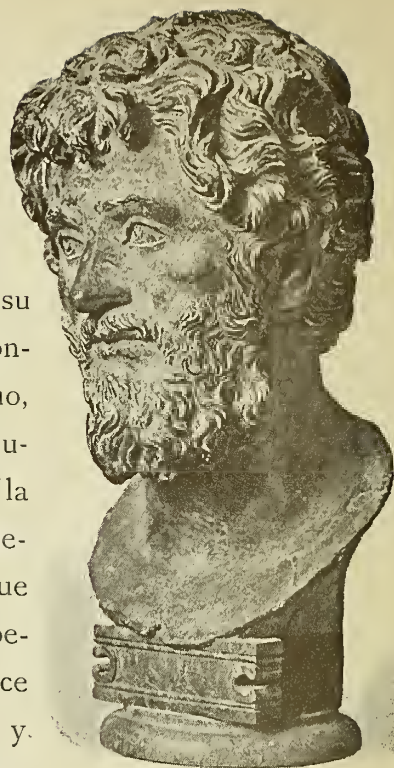


Fig. 671. – Septimio Severo, busto en bronce del tercer período de la escultura de Roma (de fotografía)

Son verdaderos retratos naturales ó realistas completos, ideales por su existencia, hechos con tanta facilidad, maestría y rotundidad de forma y concepto, con tanta penetración perspicaz del modo de ser de cada individuo, que no les falta, como dice el vulgo, más que el don de la palabra. Y aun mudos hablan elevado lenguaje histórico, íntimo y personal. La psicología, la fisiología y la anatomía, al par de la historia, pueden aplicar en ellos penetrante estudio; la *fisonomía* halla en ellos comprobantes á manta con que explicar sus observaciones, y hasta diz que la frenología tiene en tales cabezas comentadores con las ciencias de Lavater y de Gall. Rediviva aparece por tales obras la historia personal ó individual del romano del imperio, y sobre todo de sus soberanos, que se lee mejor en sus cuadros iconográficos que en las semblanzas y autobiografías de sus escritores. Todo ánimo queda absorto al observar un adusto Caracalla, de que Jacobo Burckhardt hizo conciso y gráfico juicio, y cuya dureza de alma, cuyo pecho de granito ó de bronce en ascuas, están pintados en la aversión y horror que inspiran su expresión y ojos de loco. ¡Qué contraste de rostro con las cabezas de filósofo de Marco Aurelio y Lucio Vero ennoblecidos por la naturaleza y la razón, ó con esotro Septimio Severo, cuya tosca sencillez y naturalidad constituyen el atractivo real de su fisonomía! Mención puede hacerse también, por lo admirables y característicos, de muchos bustos de mujer, emperatrices ó simples matronas, cuya fisonomía habla de su naturaleza íntima y física, y entre éstos del hermoso de Julia Domna, mujer de Septimio, del Museo Vaticano; de otras tres severas matronas romanas materializadas ó envanecidas, hallada una en la Farnesina y que parece de hoy por sus vulgares facciones y peinado en bucle y ondas, y otras dos más sencillas, pero de temple no menos duro y prosaico latino como de cabezas vivas (figs. 672 y 674). La afición realista imitativa les venía ya de lejos; pues, aparte de los muchos retratos indicados como de anteriores períodos, puede citarse otro dicho Marcelo, púber, sobrino de Augusto que debía suceder á este emperador y á quien Virgilio nombró en inspirado canto (1) que recuerda su precoz muerte (23 antes de J. C.): cabeza es de una verdad realista tan acentuada, que le hace semejar al más pedestre é instintivo muchacho hallado al acaso en las calles de Roma.



Fig. 672. – Faustina, matrona romana mujer de Marco Aurelio (de fotografía)

Muchas más son las estatuas posteriores á Trajano y Adriano que llaman hoy la atención, siendo notable entre las ecuestres la de Marco Aurelio con su vigoroso caballo (fig. 670), bien proporcionado y plantado con gallardía y sencillez adecuada al personaje. Éste, bien sentado, está natural y digno, severo, con aire de mando que no

(1) *Eneida*, libro IV. Murió á los 18 años, y era hijo de Octavia, hermana de Augusto.

tiene nada de afectado. Jinete y caballo están modelados con maestría; el último no bastante estudiado del natural; aquél tiene una cabeza muy bella y simpática, plegado muy inteligente y desnudo vivo y bien formado. Es inferior á las estatuas ecuestres de Nonio Balbo, anciano y joven, especialmente en las monturas, que en éstas son más naturales y gallardas (fig. 655). El viejo Balbo es un modelo perfecto en el arte monumental realista más acabado, que puede servir de ejemplar guía para las mejores obras ecuestres modernas. Notables son las figuras á pie citadas de Julia Soemias y de Antino con otras de Julia Domna y varias mujeres contemporáneas, y no lo son menos las de Antonino Pío, armado y con traje militar, y las varias de emperadores y magnates anteriores á los treinta tiranos ó algo posteriores. Una esbelta de Auriga (fig. 673), embrazado y con la palma y las riendas en mano, es digna de mención por lo bien proporcionada, musculada, viril, de líneas agraciadas y bueno y natural plegado. La cabeza y extremidades prueban por igual la habilidad del escultor.

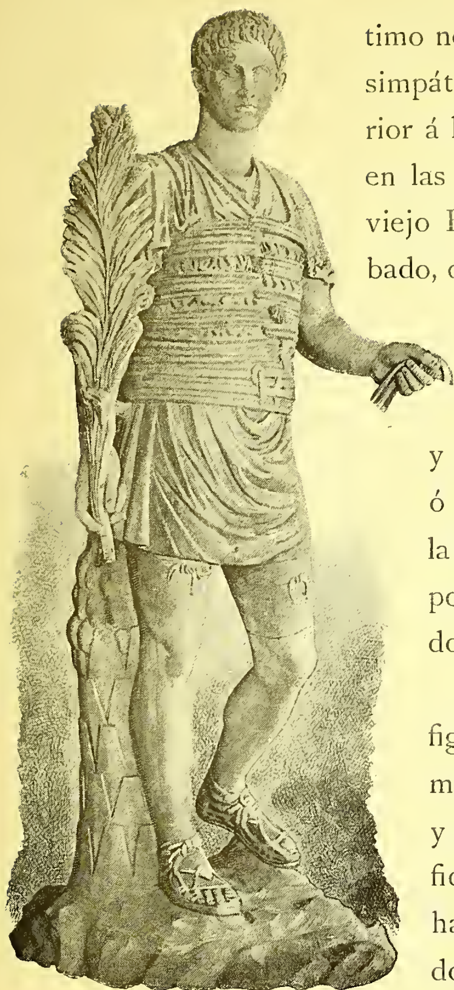


Fig. 673. – Auriga, estatua que debía guiar un carro (de fotografía)

De este tiempo y del ciclo dicho de los treinta tiranos son aquellas figuras de rostro imitativo; cabello y barba trabajados (fig. 668), nimiamente á veces, con hundimiento y laboriosidad del trépano, cincel, escarpa y martillo; pelo crespado, ondeado, rizado en sueltos y largos bucles, artificioso peinado y tocado, y no sólo artificioso, sino recargado, afectado y hasta feo, con altos tupés y pesadas diademas y redondos estéfanos ornados frecuentemente con formas de mal gusto; trajes y paños muy abundantes y plegados con pretensión y paciencia de taller las más veces, pero con cierta gracia en medio de su rebuscamiento y académica disposición. Están estudiadas en las carnes y modeladas con arte que refleja comúnmente vivo recuerdo de la realidad. Los más de los retratos del largo período que empezó con los Antoninos son de encargo cuando son estatuas, de industria si son bustos, por lo cual es más de admirar en éstos lo notable y meritorio de su trabajo. Hechos en crecido número esparcían así con facilidad la efigie de los emperadores y jefes de comarca, como la de antiguos héroes legendarios y la de figuras históricas. Fué de uso familiar el ornar los bustos de mujeres con pelucas postizas de forma varia, que se cambiaban á gusto del consumidor, según las oportunidades, épocas y modas. También se hicieron muchas figuras y cabezas con mármoles negros ó de colores y con la combinación de diferentes mármoles, que producían de vez en cuando brillante efecto y siempre caprichosa impresión. Era el arte veleidoso que agotaba los recursos naturales del ingenio y recurría á los de relumbrón de aspecto decorativo. Sobada la fantasía, caía en uso el arte y se amparaba en el artificio por falta de virilidad de concepto é inspiración.

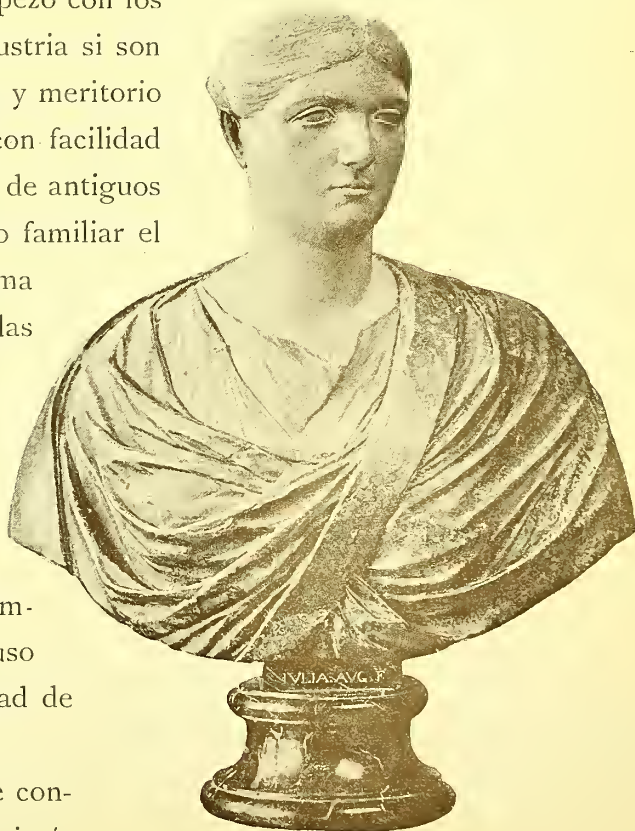


Fig. 674. – Matrona romana del imperio, de entre el segundo y tercer período (de fotografía)

A poco tocó al retrato la misma suerte que al arte de concepto ideal, decorativo monumental, productor de dioses é imágenes de elevada adoración: fué á parar á lo convencional y á

lo vulgar y adocenado. De Caracalla á Galieno (212 á 260), de Diocleciano á Constantino (284 á 306), operóse tal desmedro en la producción de retratos, que se convirtieron en vulgares cuantos por entonces se vieron; y de Constantino á los dos imperios concluyó el desmoronamiento de lo poco que quedaba, que no dió de lo antiguo más que el concepto, la sombra vaga é indefinida entre pedestre forma. En este decaimiento entran los retratos de Constantino (fig. 675) el Grande (337), y sobre todo los que como el de Juliano (fig. 676) vestido con el palio griego y el puntiagudo gorro (361), están ya al último de la carrera que señala el término de lo clásico envuelto en impericia y mal gusto.



Fig. 675. – Constantino como emperador cristiano



Fig. 676. – Juliano, dicho el Apóstata, con el palio griego, estatua de la decadencia

Entre las estatuas ecuestres y los grupos monumentales de los buenos tiempos de la escultura, hay que mencionar en Roma ó en otros puntos de Italia grupos importantísimos, como la famosa biga del Museo Vaticano (figura 679), con carro rico en adorno itálico de buen gusto, que forma una pieza escultural parecida por sus caballos á los de tiempo de los Antoninos, y cuyo estudio natural pica en notable realismo en formas y expresión de los cuadrúpedos jadeantes y encabritados, y en los aparejos y carro magnífico que desde el botón á la concha forma un objeto precioso. Es una pieza de historia y arte que puede darse por modelo.

La plástica militar de carácter histórico y la representación en relieve de campañas, victorias y costumbres de romanos, extranjeros y bárbaros que hicieron memoria de emperadores, ejercitóse en este tercer período con trabajos conocidos que ornaron pedestales y arcos y tapizaron columnas. Menciónase en su número un conocido relieve que figura la apoteosis de Antonino Pío y Faustina y que formó parte de una columna erigida á este emperador después de muerto en el año 161 y en cuyo pedestal se hallaba. Consérvase hoy en el jardín della Pigna del Vaticano. Representa la parte del frente á los emperadores entre dos águilas que vuelan llevados por otra de extensas alas tras la que se ven. Precédeles un genio desnudo y á sus pies están reclinadas entre trofeos las figuras de Roma y del Tíber: composición fría y enfática, pero bien dispuesta, que da aún idea de un arte adelantado y





Fig. 677. – Relieve militar de la columna de Marco Aurelio, que forma parte de la campaña contra los dacios y marcomanos

fácil que gusta de temas ideales. A los lados se ven jinetes á caballo y carro de uso en ceremonias fúnebres, dispuestas con poco respeto á las condiciones y exigencias arquitectónicas y monumentales y con olvidos de perspectiva, pero que suplen estas deficiencias con su animación y mucha vida. Del mismo emperador recuérdanse los despojos de un arco de triunfo en dos relieves del Museo conservatorio del Capitolio, y donde se figuran la consagración de un templo dedicado á Faustina, de que aún queda la columnata; el otro es la apoteosis de la misma emperatriz, llevada por una Victoria sobre las llamas de la funeral hoguera que recuerda la pira de su cremación.



Fig. 678. – Fragmento de los relieves del arco de Septimio Severo

Otros relieves de que debe hacerse memoria especial por su importancia histórica son los de la columna de Marco Aurelio que dan noticia de sus luchas y victorias en país de los marcomanos (fig. 677). Imitados de los de la columna de Trajano, que en impresión reproducen, son de un arte menos viril, menos hábil y maestro y de trabajo práctico menos estimable y más vulgar. Faltas de perspectiva, ordenamiento ó distinción en figuras, sin verdadera y artística composición, desproporciones en el tamaño y las distancias, deseo de obtener efectos de pintura, descuidos y negligencias en la forma ó dibujo, figuras desparramadas y sin buen gusto, todo se halla en los relieves de la columna de Marco Aurelio, en que algunos autores señalan también episodios de luchas con los dacios. El concepto de esta obra y su distribución de partes revela claramente que sin la columna de Trajano no se hubiera realizado, ya que es por todos aspectos una copia menos razonada y há-

Fig. 679. – Biga romana del Museo Vaticano, probablemente del tercer período (reproducción de una fotografía)

bil (fig. 663 y 665). La decadencia se percibe muy marcada en la obra de Marco Aurelio y forma el natural enlace con la que continuó en días de Septimio Severo (fig. 678), cuyo arco de triunfo ofrece pruebas fehacientes de la decadencia del relieve (año 201). Nuevo paso atrás ofrece el arco de Constantino, cuyas adiciones á las escenas figuradas antes en el de Trajano y de que se dieron noticias (pág. 579), hacen con ellas deplorable contraste por lo inhábil del trabajo y su concepto: figuras cortas, toscas, pesadas, desiguales, imperfectas, dan nueva prueba de la impericia de aquel arte y de la vulgaridad de la plástica hasta en relieve. La columna de Teodosio y el pedestal de obelisco erigido por el mismo emperador en el hipódromo de Constantinopla (Bizancio) se parecen á las otras de Constantino y coetáneas, y la primera debió ser desgraciado plagio de otra columna conmemorativa erigida por el primer emperador cristiano en la ciudad de su nombre, y de que sólo conoce testimonio escrito, que asevera cuánto imitaba Bizancio las formas monumentales de la antigua Roma. La escultura de relieve, como el arte todo, estaba perdido á la sazón por la mezcolanza de ideas, la impericia y la falta de ingenio propios de la decadencia. Era que la carcoma roía también el arte al corroer la sociedad.

En los sarcófagos se reprodujo desde la época de los últimos Flavios y sobre todo en el transcurso de la Antonina la forma escultural de relieve que en arcos y columnas se veía. La naturaleza del objeto fúnebre en que estos relieves se hallaban, hacía que la distribución de figuras fuera más parecida á la del relieve griego y presentara con éste más semejanzas. No había campo abierto, no había fondos, no había perspectivas espaciosas y dilatadas, no había á veces más que un solo plano, y esto permitía la imitación de los relieves decorativos del último período helénico. La copia de algunos griegos es tan visible, que basta una simple comparación para poner de manifiesto la fuente de que están tomadas las reproducciones del período latino. (Compárense las figuras 296, 306, 497 y las 641, 643, 667, 680 y siguientes.) La semejanza con tal ó cual relieve de Scopas es también notoria, pudiendo decirse que fueron inspiración ó plagio de obras parecidas al relieve de bodas de Neptuno y Anfitrite y Aquiles, recibiendo de Venus las armas fabricadas por Vulcano, etc., cuando no de las batallas de Amazonas y Lapites (fig. 459), de Alicarnaso ó de Figalia (fig. 452). El grecismo que entonces se ostenta es atildado y hasta ático. Más semejanza tienen generalmente esos relieves romanos de sarcófagos con los predecesores etruscos de que ya se hizo mérito (figs. 605 y 614) y otros de museos florentinos, obras toscano-griegas ó greco-etruscas, que revelan iguales tendencias de esculpir escenas sobre un plano con impresión pintoresca y aparatosa y cuya paternidad itálica es bien visible.

Ocupan esos relieves las tres ó cuatro caras de los sarcófagos romanos, siendo muchos los que tienen sin esculpir la cara posterior ú opuesta al frente, que es siempre una de las prolongadas; forman en muchos tema de una composición unida sin interrupción (en otros, tres ó cuatro composiciones, una por cada lado del sarcófago), enlazando generalmente momentos ó asuntos de un tema ó temas diversos

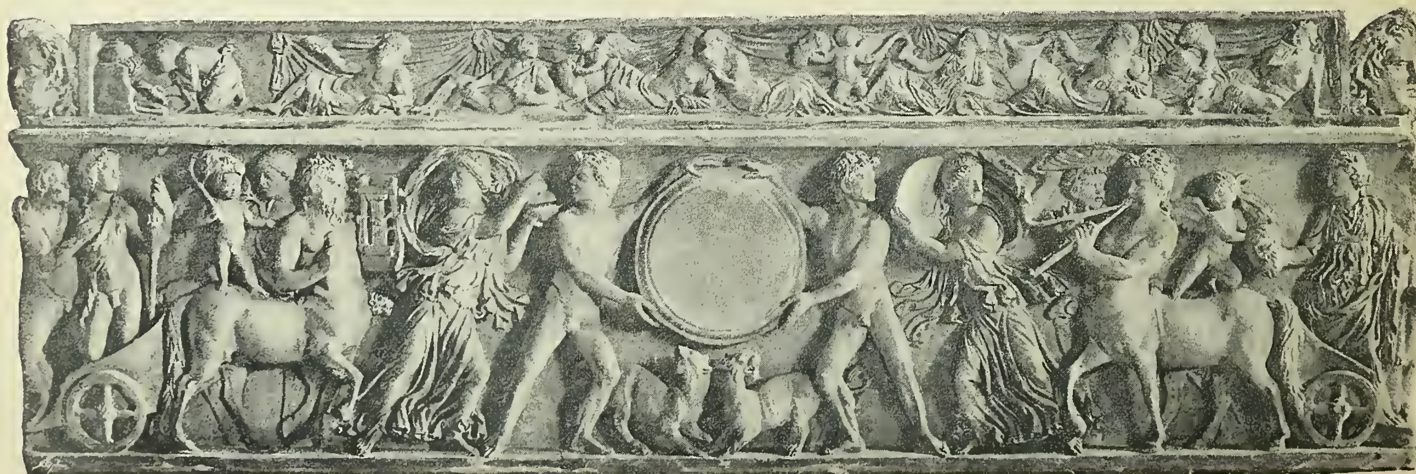


Fig. 680. – Sarcófago con episodios de unas representaciones báquicas

puestos en relación de concepto y ocupando en ancha cenefa la parte baja más principal del arca ó vaso en que se contenía el cadáver, entre plintos, listetes ú otras molduritas salientes. Sobre esta franja suele haber otra más estrecha y de más claro asunto, más decorativa y á las veces más plástica, que llena como un cimacio á guisa de corona, terminada en los extremos las más veces por mascarones ó máscaras de Medusa ú otros personajes reales y míticos. La tapa del sarcófago, de forma varia á pendientes ó planos, está también ornada de relieve florido ó de follaje ornamental, de escenas animales y lacerías ó de temas míticos, reales, históricos, símbolos y alegorías públicas ó domésticas, según era el resto de la composición del sepulcro. Campean en una y otra parte á veces bustos de los enterrados, suspendidos en ocasiones por Genios alados, Victorias, Tritones, Centauros y otros engendros míticos ó ideales, los cuales son retratos más ó menos parecidos formando medallones ó inscritos en ornatos. En muchos campeaba la figura del muerto en estatua sobre la losa del sepulcro á la manera etrusca, y de este modo, también en determinados ejemplares de soldados, magistrados y personajes importantes, estando los muertos figurados de pie y con armas ó divisas al frente del sepulcro.

Son sinnúmero los asuntos representados en los sarcófagos, desde los temas figurando simples emblemas, hasta los cuadros más complicados, mitológicos ó de costumbres, filosóficos y simbólico-religiosos relacionados con la muerte y el alma humana en su existencia de la otra vida. Muchos sarcófagos no tienen escenas figurativas, sino adornos, ornato escultórico por la técnica y de arquitectura por la aplicación: otros presentan sueltos emblemas como los cipos, en formas graciosas de construcción, figuras aisladas y retratos en relieve formando busto en medallón, ó dos retratos agrupados en dos óvalos, relevadas placas artísticas y, como se ha dicho, sostenidas muchas veces por figuras alegóricas aladas, victorias ó genios que les suspenden y dignifican. Son otros temas de costumbres y de escenas de la vida cotidiana de un individuo, en que figuran sus emblemas y divisas, sus distintivos peculiares si eran personas importantes, ó sus útiles de trabajo y de oficio si eran artífices é industriales. Bastantes sepulcros representan las tareas habituales del difunto con sus detalles; las prácticas profesionales de su industria y las fases sucesivas y completas del trabajo. Ya, por ejemplo, los de un hornero que se ve en Roma, de un mercader de Pompeya, de ediles varios y magistrados formando cuadros característicos profesionales y de costumbres que interesan á la historia industrial y de comercio, al estudio de las usanzas y los trajes é indumentaria más que al arte. Esos sarcófagos eran ya de uso público en el período de los Flavios y fueron comunes en el de los primeros Antoninos.

Mas los que ahora tienen nota de especiales de la época son los sarcófagos mitológicos y alegóricos, legendarios y de símbolo referentes á la muerte. Hay muchísimos que representan la epopeya y la fábula con simple intento decorativo ó escultural de producir una obra clásica, estimable ó selecta, de autor antiguo; los hay también que intentan hacer prueba de lujo y ostentación, alarde de ingenio y fantasía del escultor, de mano perita y cincel diestro en labrar mármol de varias clases ú otras piedras; mas lo común en esta clase de relieves es que tengan un carácter funerario. Como la flora y la fauna emblemática aplicada por entonces y en todo tiempo á la plástica de los muertos, fueron los temas legendarios apropiados,



Fig. 681. – Amores con armas varias defensivas

cual en Etruria, á los sarcófagos de estos tiempos. Es la forma peculiar que éste adoptó por las ideas filosóficas y creyentes puestas en boga (cual ya se dijo), y tienen poesía funeraria heroica ó mítica delicada de los temas representados y las personas á quien recuerdan ó se refieren. Los conceptos para tales escenas hallábanlos los artífices en los libritos de leyendas filosófico-morales que con dibujos y textos servían de colecciones de enseñanza en las escuelas de retóricos y gramáticos. Como se ha dicho perfectamente, la mirada de los que estudiaban estaba más atenta al contenido ó asunto de las esculturas que á su artística forma (doctor Springer). Así sucedió con los vasos pintados. El significado de las esculturas se acrecía á menudo por la circunstancia de que el asunto tratado había perdido su antiguo y frecuente uso y podía tomar entonces el empleo de tema religioso. Así sucedió con los temas de Prometeo y Psiquis, ésta convertida en mariposa ó representación del alma en los sarcófagos del tiempo. Hércules y Baco tomaron también carácter funerario, y la representación de bacanales (fig. 680), como en sarcófagos etruscos, pasó á ser peculiar privilegio de los relieves sepulcrales con representación simbólica referente á la muerte. El rapto de Proserpina (fig. 667); la formación del hombre, existencia y vida del alma, transmigraciones ó existencia á través de la región de los muertos, simbolizada por el mito de Prometeo; la pugna de centauros y lapitas, de amazonas y griegos; Adonis y Venus en lucha á veces con el jabalí (fig. 641); Mercurio Psicopompo; Vulcano forjador de armas; Teseo, Meleagro, Aquiles y Pentesilea, los Niobes (fig. 683); el sueño de Ariana, Hipólito, Endimión, las musas, las ninfas, Eros y Anteros, ó estas imágenes y Psiquis; la creación, animación y muerte del hombre, ó la intervención de inmortales del Olimpo en los amores heroicos ó humanos, son, cual las leyendas





Fig. 682. – Relieve de un sarcófago, nombrado Panfilio, existente en el Museo del Capitolio. Representa temas míticos de Prometeo, Psiquis, Mercurio, Adán y Eva, etc.



Fig. 683. – Relieves funerarios de un sarcófago figurando á Diana y Apolo dando muerte á la familia de los Niobes

de Protesilas y Alceste, Orestes (fig. 643) y Ulises, figuras y asuntos aceptados con preferencia por la escultura funeraria. En los últimos tiempos vénse ya representaciones de Adán y Eva junto al árbol del pecado, como personajes, sin duda legendarios, cual se halla en un sarcófago del Capitolio, donde también se figura á Elías en su rápido carro. No siempre fueron esos temas representaciones simbólicas, mas siempre que aparecieron con este carácter religioso tuvieron aplicación á personas determinadas que por su edad, sexo ó estado, condiciones naturales ó públicas, tenían alguna relación ideológica, moral ó estética con los asuntos esculpidos en el exterior de sus sepulcros. Amores, por ejemplo, en juegos ó aplicaciones decorativas se ven en sarcófagos de púberes y niños; Hipólito y Endimión ó Adonis, en los de adolescentes; musas, ninfas, nereidas, amazonas, Venus, en los de matronas y doncellas, y los temas heroicos y legendarios fuertes y trágicos como la muerte de los Niobes (fig. 683), en los de todos los individuos. La relación de personas enterradas y asuntos está comúnmente enlazada por sintéticos conceptos y por sentimiento poético que la muerte inspira siempre, con el dolor y la melancolía. Así son aquellos cuadros de amorcillos manejando armas, antorchas y otros objetos, revoloteando y solazándose ó en actitud sentimental, como en grupo de Eros y Psiquis (fig. 682), y hasta entregados á fiestas, como los que corren en el Circo, conforme se ve en sepulcros de Roma, de impresión bellísima y composición juguetona.

Las formas que ofrecen estos relieves son comúnmente de oficio, están esbozadas de idea, son simples recuerdos artísticos ó formas naturales de memoria que la fantasía, el capricho ó la fogosidad voluble realza y colora, con efecto, recordando las pinturas. Pompeya lo dice con sus frescos. Pero aun así y con ser de pacotilla para la factura y el ingenio de los maestros antiguos, son impresiones bellísimas ó relieves de sabor clásico que los modernos admiran. ¡Qué hubieran llegado á ser si un arte privilegiado, como era el arte griego, les hubiera esculpido! Lo pintoresco y animado ó lo confuso que presentan, es de buen origen clásico, que se admira y no se imita. La madre griega de que nació era un noble antepasado, de distinguida prosapia, que dejó fisonomía y filiación de familia en sus sucesores y herederos. Los relieves de los sarcófagos, aun siendo muy distintos, son legítimos continuadores de los relieves clásicos. La forma, empero, las proporciones, la imitación de partes, de desnudos y ropajes, las agrupaciones de figuras, las actitudes y movimientos son menos alineados, menos reproductivos de la bella realidad y de las obras de buen gusto. Falta arte y estudio, falta selección juiciosa y depurado trabajo á ese arsenal de obras, que son ricas en motivos y abundantes en fantasía y en procreaciones plásticas de mera imitación. El relieve de estas obras es más ideal y más artístico que el de las obras históricas de tiempo de los Antoninos, pero está menos inspirado del medio social romano, por más que sea reflejo vivo del modo de ser creyente, filosófico y moral. Es uno de los enlaces de la cadena artística formada por eslabones de carácter distinto que enlazan ciclo tras ciclo el paganismo flavio y el modo de ser plástico de las obras cristianas de los primeros siglos. Y es un eslabón magnífico que aparecerá grandioso en la nueva imaginería de sepulcros y cenáculos, de aras y templos augustos ó de los objetos de culto de los tiempos primitivos en Occidente y Oriente hasta el V ó VII siglo.

CUÑOS Y MEDALLAS, PIEDRAS GRABADAS Y OBJETOS VARIOS.

LA PINTURA ROMANA

Como en Grecia y á imitación de Etruria, produjo con sus monedas particulares cuños Roma y su comarca desde los días de la república. El deseo de señalar por un signo la importancia de Roma y el de las nobles familias con representación en el país que produjeron las monedas consulares, dieron lugar á la acuñación de *dineros*, como los de Manlio, Nerio, Cornuficio ú otros (fig. 684), y de *ases* con bustos de divinidades: Roma, Júpiter Amón en el anverso de aquéllos, y cabezas de Jano (fig. 685) en



Fig. 684. – Monedas diversas, dichas de familia de Roma

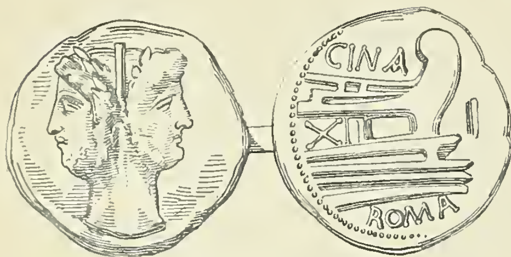


Fig. 685. – As romano con la doble faz de Jano y la proa de un buque y con la inscripción *Cina*

éstos, teniendo unos y otros en su reverso símbolos peculiares á la ciudad capitolina y á las familias patricias. De la época etrusca y poco posterior son los ases, que con la antedicha doble faz de Jano tenían una quilla y proa de buque en su reverso; monedas de rústico cuño que apenas se distinguen en mérito de las tirrenas. Los dineros de Pompeyo con el busto de Roma en el anverso y la loba alimentando á Rómulo y Remo; los de Manlio con Sila en su carro, todos de poco mérito; los de A. Plautio con la cabeza de Cibeles y el camello y el árabe en el reverso, que son mejores (fig. 686); el de Nerio con la testa de Júpiter y las enseñas á la vuelta, que es de notable trabajo parecido al griego; los de Cornuficio con el busto de Júpiter Amón, de bello trabajo, y Juno Lapita en busca de buenos presagios: tiene parada la corneja en el escudo y corona la figura vaticinadora; los característicos de Sexto Pompeyo con el busto de su padre al frente y en la otra cara Neptuno y los hermanos de Catanea (de estilo algo duro); los de Sexto Pompeyo con las cabezas de Augusto y Agripa en las dos caras de la moneda, una de ellas con corona torreada; y finalmente, en las monedas de oro de Gnido Flamino, con bellísima faz romana al anverso y la Victoria con palma y corona en el reverso: los seis últimos son de notable grabado y notabilísimas las dos postreras, que se igualan á las mejores griegas del cuarto período. El cuño en forma é imagen está imitado en las dos caras de las monedas macedónicas y de las de soberanos casi todas, siendo parecidas á las antiguas helénicas, con rostro de divinidad algunas de diversas familias republicanas anteriores á Augusto. Con este emperador ó poco antes se determina la afición á los bustos de repúblicos y soberanos que



Fig. 686. – Diversos cuños artísticos que recuerdan personajes y hechos del período republicano



Fig. 687. – Monedas varias de cuño artístico de entre César y Augusto

continuaron durante el imperio la iconografía de retratos de emperadores de Roma que sólo se acabó con el imperio.


Fig. 688. – Sello del emperador Augusto

Roma, señora del mundo, extendió sus aficiones monetarias á todos los países conquistados: Italia entera, Grecia y Asia, Egipto, las Galias, Hispania, Albión y los países germánicos tuvieron monedas especiales más ó menos artísticas, todas significativas, todas características por sus efigies y sus símbolos del país en que circulaban. Y las provincias, las comarcas parciales, las ciudades tuvieron también, como Grecia, sus monedas con adecuados y expresivos cuños. Entre las monedas de la metrópoli señalóse constante adelanto desde los últimos días de la república, siendo ya primorosas las coetáneas y posteriores al año 700 de Roma. Como atinadamente observaba Müller, compiten éstas en belleza y arte con las de Pirro y Agatocles.





Fig. 689. – Cuños de la época de los Julianos y Flavios, Agripa, Druso el viejo, Tiberio, Vitelio y Domiciano

Ofrecía el imperio verdaderos cuños de nota con las monedas grandiosas y las medallas de bronce de Julianos y Flavios (figs. 688 y 689), cuyas cabezas expresivas de césares están llenas de vida y cuyas composiciones de reversos son originales, nuevas, pictóricas y por asunto y forma latinas. Augusto, Agripa, Germánico, Tiberio, Calígula, Claudio, y sobre todo Nerón, Galba, Vespasiano, Tito y Domiciano ofrecieron bustos coronados de correcto dibujo expresivo y modelado vigoroso. Y las figuras ó grupos combinados que llenan el centro de los reversos, son de bien agrupada y animada composición que hace memoria de las mejores griegas de Siracusa y otras partes de los siglos IV y III anteriores á J. C. En las dos caras los primores de cincel se equiparan á las elegancias de dibujo y á los primores de composición. Los rostros dan en algunos magistrales retratos de perfiles majestuosos, de parecido notable y de correctísimo diseño. Por ellos puede juzgarse del tipo, individua-



Fig. 690. – Sabina y Adriano, Adriano Olímpico, Antino, Elio Vero, Cómodo, Marco Aurelio, piezas varias de los Antoninos y del tercer período del arte de Roma



Fig. 691. – Piezas acuñadas en la decadencia: período de Constantino y siguientes

lidad, carácter y sentido moral de los retratados tan atinadamente como por un busto de bronce ó mármol ó una principal estatua. Y los bronces acuñados de Germánico, Nerón, Galba y Vespasiano pueden ostentarse por modelos de composición de reverso. Los cuños de bronce de Domiciano con el soberano en traje ceremonioso haciendo oblación ante un altar, son por el efecto de sus dos caras una acabada obra.

Los tiempos de Nerva, Trajano y Adriano (fig. 690) hicieron medallones y monedas de primoroso trabajo, así en Roma é Italia como en importantes ciudades de Tracia y Asia Menor. Las figuras de los dioses protectores de esas ciudades hacen mejores los bustos de emperadores Antoninos en ellas figurados. Los medallones de Trajano con el emperador ante una pira haciendo oblación, ú otra moneda del mismo césar con admirable busto coronado en el anverso y un precioso cuadro del reverso de ciudades tributando homenajes al soberano, como los de Alejandría con la cabeza de Antino, bellísimo mancebo, y el efebo con el caduceo á caballo; como la de Antonino Pío con el reverso de Hércules y la loba de Roma con Rómulo y Remo en el reverso, son cuños admirables dignos de los mejores del arte romano. El grabado de estos cuños es menos grandioso generalmente que los del período anterior, pero es notable en muchos, y muy particularmente en las bellísimas monedas y piezas de bronce señaladas en este párrafo.

Hasta Antonino Pío, se dice, fueron notables los cuños, alcanzando algunos singular perfección, pero es indudable también que varios de Marco Aurelio y algún otro emperador fueron bellos ó dignos de consideración por varios conceptos, habiéndolos de Cómodo, el último de los Antoninos (180 á 192), que llaman aún la atención por su busto del soberano y por el bien diseñado reverso de Hércules guiando la pasiva yunta. De entonces en adelante la decadencia es visible, cual lo prueban grabados de Alejandro Severo, flojos de diseño y pobres en ejecución, compuestos en sus reversos con aspiración pintoresca, pero sin gran arte y modelados vagamente y con indeciso cincel. Y los que siguieron hasta el período bizantino (como los de Galieno, 260), Diocleciano, Constantino, ó las medallas *contorniatas*, recuerdo de Alejandro Magno, son de siempre creciente pobreza y decadente arte. Compárase á los de Maximino con el grupo de Eros y Psiquis de Nicomedia en Bitinia, que carecen de cualidades de dibujo y modelado, gracia de actitudes y arte de composición. Desde los artificiosos grabados de Marco Aurelio y Cómodo ó coetáneos que el Asia greco-romana produjo, hasta los vulgares de los últimos emperadores del romano imperio, la misma marcha decadente que en la plástica grandiosa se produjo en esta pequeña plástica de metálico trabajo que se estudia en el grabado de la numismática antigua (fig. 691).

Durante la época republicana muchos cuños tomaron por preponderancia de las familias emblemas y distintivos, inscripciones y figuras relacionados con sus nombres ó que expresaban éste, y muchos sujetos sólo á satisfacer su capricho, vanidad ú orgullo, y sus grabados, ya bellos y artísticos en el siglo II antes de nuestra era, hiciéronse más bellos y bien ejecutados en días próximos á Pompeyo y César. Muchísimos tenían, empero, poco relieve. En el período del imperio los bustos de mujer (fig. 692) y de allegados ó parientes de los soberanos compartieron importancia con los de éstos; los reversos presentaron figuras ó símbolos referentes á sucesos de actualidad que conmemoraban las monedas (fig. 693), tales como victorias, promulgación de leyes, celebración de fiestas, concesión de beneficios ó privilegios, anexión de pueblos ó dominio de regiones, apareciendo los grabados como jeroglíficos algunas veces ó como episodios humanos é históricos de reproducción natural. En muchas medallas ó monedas se ven monumentos como el Coliseo en los cuños de Tito, divinidades varias y de Roma (fig. 694), y estatuas ó piezas de arte en otras relativamente modernas acuñadas al influjo de emperadores aficionados á las bellas artes y promovedores de períodos artísticos, como los Flavios y Antoninos. De estas monedas las había de bronce, plata y oro (en menor cantidad); de circulación monetaria, de recuerdo, de honor, á veces grandiosas (fig. 695), algunas de las cuales tenían una anilla ó agujerito para llevarlas colgadas al cuello, pecho ó en las insignias y trofeos militares como honroso distintivo; de empleo, recompensa ó emolumento

puramente militar; de distinción á personajes ilustres y obsequio á príncipes y soberanos extranjeros. Los procedimientos empleados en la producción de monedas eran la fundición de piezas, la acuñación, el grabado, ora sucesiva, ora coetáneamente empleados, y á veces dos ó más de ellos en una misma medalla ó moneda.

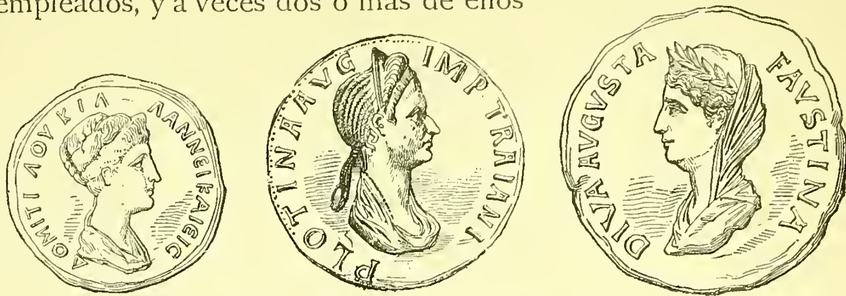


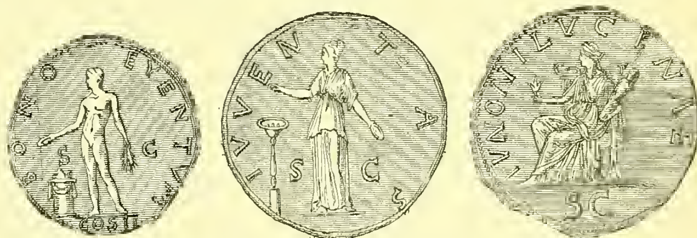
Fig. 692. – Domitia, Faustina, Domitia Lucila, piezas acuñadas con bustos de mujeres

Como en la época griega, era en la romana cultivado el grabado en piedras duras, ónices, amatistas, etc., cuyo número crecido revela cuánto debía ser el cultivo del arte de la escultura para joyas, vasos y otros trabajos de joyería ú orfebrería ó como simples sellos. El verdadero período de estos trabajos fué el de los Julianos y Flavios, y muy especialmente la época de Augusto, en que brilló por su no común buen gusto y habilidad el lapidario Dioscórides. Estos trabajos compiten con los de la época griega en adelanto y bello arte y más aún en riqueza y efecto. Fáltales aquella sobriedad y aticismo peculiares de la época de Alejandro y algo posterior, en que el helenismo dejó tantos primores. Los de la época romana son míticos unos, retratos otros (figs. 696 á 705), y otros apoteosis de emperadores y de sus familias ó personajes de ellas con apariencia olímpica y en su mayoría pertenecientes á artífices de aquel ciclo histórico comprendido entre el año 30 antes de J. C. y el año 91. Es posible que los nombres



Fig. 693. – Reversos de cuños y bronces conmemorativos de conquistas, donaciones y otros hechos históricos de los Antoninos

de los más de los artífices que se conocen sean sólo de ese período que forma el primero del arte imperial de Roma anterior á los Antoninos. En su mayoría son griegos, y sólo romanos el menor número, que sin duda debieron ser notables.


Fig. 694. – Juventud, dios Exito y Juno Lucina, piezas metálicas varias acuñadas con símbolos, divinidades latinas y mujeres divinizadas

A ellos pertenecen porción de piedras grabadas estimables y algunas bellísimas, al par que magníficas, de colecciones públicas ó privadas importantes. Tales son, por ejemplo, el grandioso trabajo á gema *Augustia* ó de la Apoteosis de Augusto, de la Colección de antigüedades de Viena; el camafeo de Tiberio,






Fig. 695. – Vespasiano, Trajano y Antonino Pío, grandes medallones de bronce

de la Colección de París; el de Germánico y Agripina, de Roma; la titulada Livia, también de Viena, y el busto de Julia, hija de Tito, que por su trabajo primoroso y su impresión se señala entre los mejores camafeos y piedras grabadas pertenecientes al período brillante de la glíptica romana. Como se observa, unos son apoteosis y transfiguraciones de los emperadores y otros sus retratos.



Fig. 696. – Julia, hija de Augusto, camafeo del Gabinete de Francia

En los primeros está el soberano endiosado y en algunos á guisa de divinidad (verbigracia como Júpiter, Ceres, etc.) para satisfacer la vanidad del representado, y en un tema semimítico, semialegórico, en que tomaban parte individuos de la familia y del imperio entre otras figuras de significado y nombre mítico. El camafeo de la Real galería de Viena figura á Augusto como Júpiter y junto á su rostro su horóscopo (fig. 698): está sentado al lado de Roma y en el trono, empuñando el cetro con la mano izquierda y teniendo el litus, signo de los auspicios, en la derecha. La Abundancia con el cuerno, el Océano y la Tierra á su espalda le glorifican y coronan formándole escolta. Tiberio, vencedor de los panonios, se apea de su carro de triunfador, que guía la Victoria, para tributar homenaje á Augusto y recibir honores, que Germánico de pie ha recibido ya: forma este cuadro un registro superior; en el inferior se ven legionarios atareados en erigir un trofeo donde figura como símbolo el escorpión, horóscopo de Tiberio. Este camafeo tiene nueve pulgadas de ancho por ocho de altura, es de perfectísima y primorosa técnica, de efecto artístico privilegiado al par que magnífico, y la composición es de sobre el año 12 de nuestra era (1).



Fig. 697. – Camafeo de Germánico y Agripina como Triptolemo y Ceres (Roma)

Otro de los más importantes es el camafeo de París (fig. 702), sardónice de cinco capas que forma tres registros, y por su tamaño, de trece pulgadas de altura por once de ancho, es el mayor de todos los que hoy se poseen, bello y bien labrado, aunque inferior al de Viena. Tiene notable historia, pues pasó de Balduíno II á San Luis; traído de Constantinopla, fué depositado en la Capilla real ó Santa Capilla de París á seguida, donde se le calificaba de *Sueño de José*, y de allí al Museo Real, hoy Colección de París. Figura en el registro superior á la familia de Au-



Fig. 698. – Augusto, gema del Gabinete imperial de antigüedades de Viena

(1) Las indicaciones de éste y otros camafeos están tomadas de varios libros y atlas que son resumen de Eckhel, Koekler, y resúmenes de K. O. Müller: Manual y atlas, etc.

gusto muerto y recibido en la región de los inmortales por Eneas, Divo, Julio y Druso. En el del centro, Tiberio como Júpiter Egioco, entre Livia como Ceres, por cuya protección marchó Germánico á Oriente el año 17. La primera Agripina, Calígula y varios soberanos y príncipes Arsácides, á lo que se ha supuesto: Clio y Polimnia están entre ellos como divinidades protectoras. En el tercer registro inferior, sentadas en tierra junto á sus armas y escudos, las naciones vencidas de Oriente y Germania doloridas, forman base á la composición, constituyendo con el registro superior como las orlas y complementos del asunto principal desarrollado en el registro del centro.



Fig. 699. – Julia, hija de Tito (Biblioteca nacional de París)



Fig. 700. – Claudio como Júpiter vencedor de los bretones, camafeo de los Países Bajos

Notable y graciosa, aunque mucho menos complicada, de composición más clara y si cabe más bella, más artística, es la de Germánico y Agripina (fig. 697): la única griega entre las ya citadas en disposición sencilla y clara. Las otras por su gusto romano puro se comparan con los cuadros en relieve de sarcófagos, y más especialmente por su aspecto é intención semihistórica y su distribución de figuras. La de Germánico y Agripina representa al primero como Triptolemo, á la segunda á guisa de Ceres Tesmófora, montados los dos en un carro aéreo tirado por ideales figuras de fantasía, con cabeza, cuello y alas de cisne y extremo inferior de culebra, escamosas todas ellas. Es una ingeniosa concepción greco-romana, llena de gracia y de bellezas de forma. Debió tener aceptación este tema y ser imitado en diversos objetos, pues se ha hecho mención de una copa de plata hallada en Aquilea que posee el Museo de antigüedades de Viena, en que están dorados los trajes, donde se figura en relieve con correcto diseño y notable modelado á Júpiter, Ceres, Proserpina y Hecate. En la parte superior está Germánico sacrificando en el altar de estas divinidades. El carro de la apoteosis está tirado por lagartos imaginarios y encima la diosa Tierra.



Fig. 701. – Sexto Pompeyo, piedra grabada de Florencia

Importante, pero mucho menos bello y menos bien dibujado, es el camafeo del rey de los Países Bajos, sardónice de tres capas de diez pulgadas de altura, que figura á Claudio, como Júpiter vencedor, con Mesalina, Británico y Octavio en un carro tirado por centauros portadores de trofeos y ante los que precede volando la Victoria (fig. 700). Conmemora los triunfos alcanzados á los bretones, y es notable por su esbozo, decayendo su mérito en lo finido del trabajo. Son obras también notables los otros camafeos antes mentados: la Livia, como Magna Máter (fig. 703) con el busto de Divus Augustus en la mano, sardónice de tres capas del Gabinete imperial de Viena, y la testa de Julia, de París (fig. 699), que

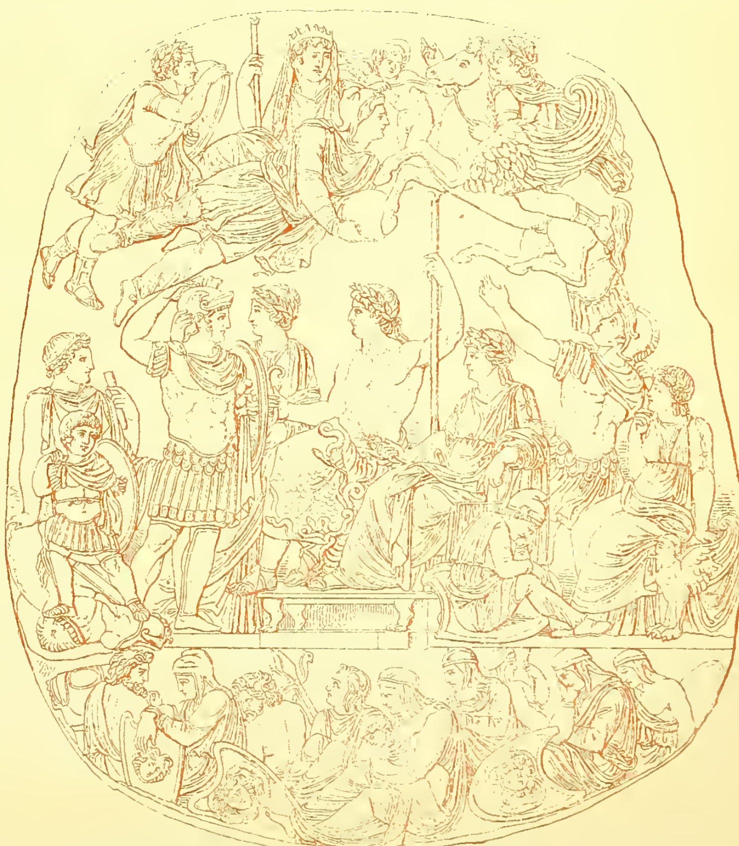


Fig. 702. – Augusto y Tiberio, camafeo de la Colección nacional de París

es de perfil bellísimo y modelado notable. Con éste puede compararse la testa de Agripa, perfecta y bellísima obra, que se halla igualmente en Viena.

Las épocas posteriores produjeron camafeos y piedras grabadas de diferentes clases (fig 704), imitativas de las griegas y semejantes á las anteriores romanas. Por una parte los asuntos mitológicos, airosos, agraciados, llenos de vena de la fábula decadente griega, con que jugueteaba la fantasía de los poetas y los artistas, y que sin tener la seriedad de la del siglo v y comienzo del IV helénicos, tenía atractivo de poesía ligera, entretenida y juguetona (fig. 705); por otra parte producíanse retratos (como el busto de Heterus Pertinax) en un ónice trabajado como camafeo, que tiene perfil bello y barba y pelo delicados. Entre estas piedras señálanse las que poseen sello peculiar de la época de los Antoninos, que imitan las asiáticas y egipcias de carácter astronómico y sentido astrológico, como las que figuran planetas ó signos del zodíaco, ó las que se titulan *abraxas* y servían de sellos y amuletos ó cual reliquias benéficas para guardar de maleficios y de espíritus dañinos. Entre las primeras piedras grabadas pueden mencionarse algunas que figuran á Sagitario en el centro de un óvalo, con figura entera de centauro, y á su alrededor los bustos de Júpiter (Amón), Marte, Venus, Mercurio y Saturno simbolizando planetas, ó la que representa á Minerva con el casco y los atributos de la Fortuna y Ceres y las alas de la Victoria. Entre las abraxas, la figura de Iao con cuerpo humano, cabeza de pájaro ó gallo y por pies dos serpientes; embraza el escudo y empuña el látigo á la manera de ciertas divinidades egipcias y orientales, y tiene en derredor de la cabeza y cuerpo constelación de siete estrellas. Una tuniquilla ligera viste la mitad inferior del cuerpo á contar de la cintura.

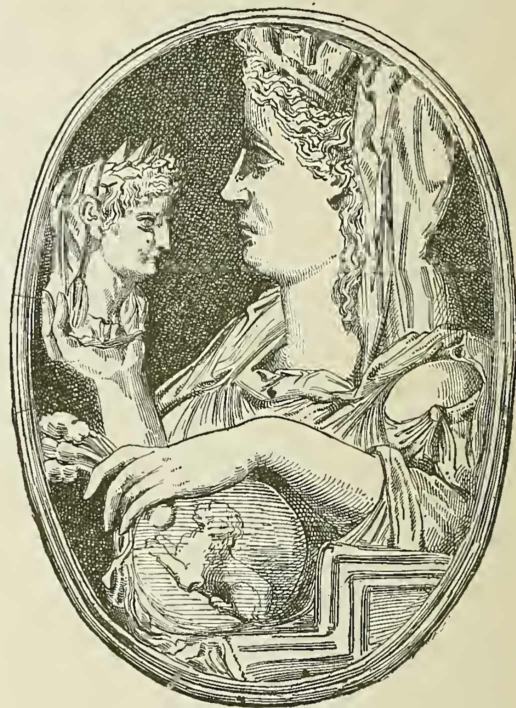


Fig. 703. – Livia como Cibeles ó Magna Mater con el busto de Augusto

Después de los treinta tiranos se producían estos grabados en mayor abundancia que antes, y en días de Constantino, de sus predecesores y sucesores hacíanse composiciones de escenas regias y populares, como la caza del jabalí en un zafiro de Constantino con intención imitativa. El arte degenerado en todas las formas plásticas y aplicaciones del dibujo era rutinario y primitivo en los retratos y otros temas de la glíptica en decadencia, especialmente desde el siglo II y por todo el transcurso del III.



Fig. 704. – Claudio, Agripina, Livia y Tiberio, camafeo en bronce (Gabinete artístico de Viena)

Número importante de artistas griegos anteriores y contemporáneos de Augusto, de los Julianos y Flavios, señalados anteriormente al tratar del grabado helénico, se nombran en la época del imperio como produciendo en Roma bellísimos camafeos y grabados de diferentes géneros, en piedras varias y asuntos distintos. Los nombres de Eutichis y Herófilos, Agathopus y Epithinchanos, de Agatangelo, Pánfilos, Solón y Evodos ó Enodos, Protarcos, Hillos, Teucros, Apolónides ó Apolonio, se mientan sucesivamente, señalándose de unos y otros piezas varias de reconocido mérito y diferentes museos. Pertenecen todas al arte griego y allí deben tener y tienen su cita; empero como se

supone trabajaron en Roma y hay piezas con sus nombres que se señalan como romanas, pueden recordarse aquí las gemas de Apolonio con una hermosa Diana (Museo de Nápoles); el Júpiter de Atenión (fig. 546, 3) en un ónice del mismo museo; una amatista de Eutichis con la efigie de Minerva que posee el príncipe Avella de Nápoles, y la conocida testa de emperador coronado que tiene el Museo imperial de antigüedades de Viena y cuyo autor es Herófilos, primoroso grabador en cristal. La cabeza de Julia, hija de Tito, firmada Evodos (fig. 699), que se conserva en la Colección de medallas de París, es bellísima pieza, y el Aquiles descansando en una roca (fig. 544, 3) lleva el nombre de Pánfilos (en París) y tiene de Protarcos un Cupido tocando la lira á caballo en un león (fig. 546, 1) que se conserva en Florencia. Excepción hecha de alguna de ellas, son las piedras antedichas pura obra del arte griego que se domicilió como extranjero en Roma: allí y no aquí tienen las más su lugar histórico por figurar temas griegos, debiéndose excepcionar sólo las obras que figuran asuntos romanos y personajes del imperio, como el Sexto Pompeyo de Agatangelo (fig. 701).



Fig. 705. – Varias piedras grabadas con asuntos heroicos y de fantasía, inspirados ó imitados de los griegos

Latinos de puro tipo y trabajando particularmente en Roma eran los lapidarios *Saturninus* y *Pérgamo*, de procedencia oriental: *Egneus*, *Aulos* y *Admón* que se creen anteriores á Tiberio; *Aelius*, de la época de este emperador, deben nombrarse en este capítulo de la glíptica romana. Entre los más notables artistas hácese mención del latino *Felix*, de quien se dió á conocer el nombre por una sardónice labrada de la Colección Malborough. Más que de otro alguno debe hacerse ahora mención del sin duda griego *Dioscórides*, que grabó el sello de Augusto con que marcaba sus autógrafos este emperador, según indicación de Plinio, y que por algunas piedras que se hallan todavía señaladas con su nombre merece mención aparte como artífice de Roma. De su mano son y están firmadas, revelando cuál era la importancia del lapidario de Augusto. Inglaterra tiene de su mano y firma las piedras, del duque de Devonshire una cornalina representando á Diomede con el Paladión; del Museo Británico figurando á Hércules con el Cancerbero; de lord Holdernesh con la figura de Mercurio; Roma y la testa de Demóstenes en amatista; el busto de



Fig. 706. – Medallón pendiente de collar con un áureo del emperador Póstumo

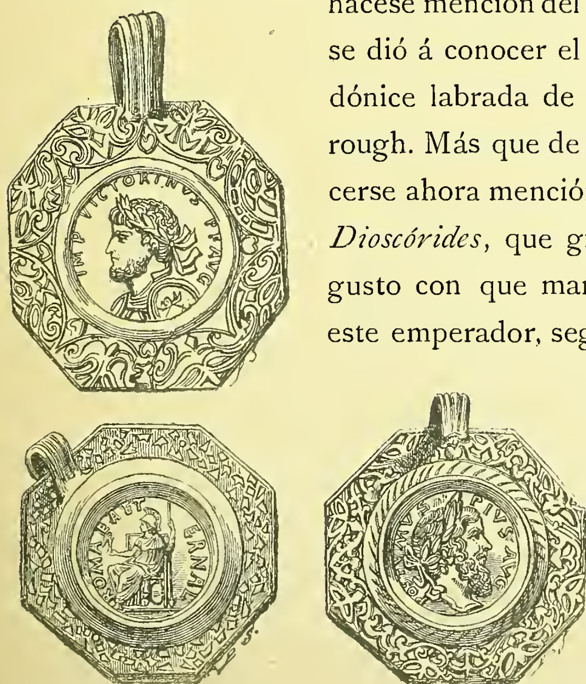
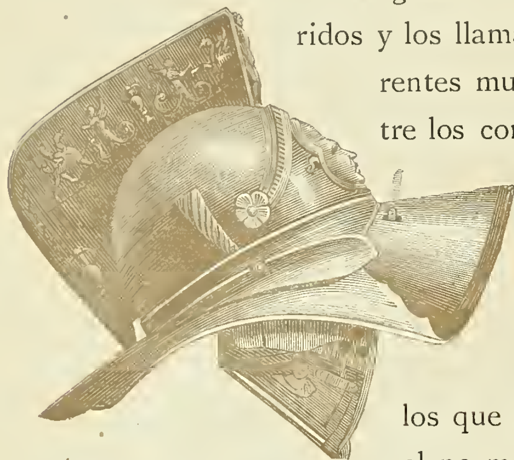
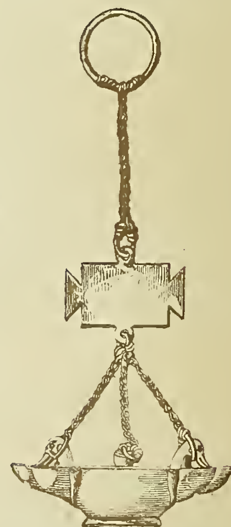


Fig. 707. – Piezas acuñadas con marco en forma de medallón

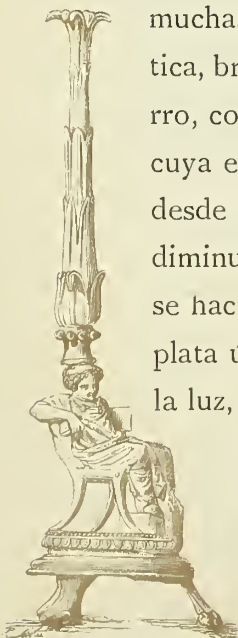
Augusto joven de la Colección Piombino, precioso camafeo grandioso, y la cabeza de Io de la Colección Poniatowsky. Dioscórides parece haber sido en Roma un artífice palaciego semejante á Pirgoteles, también heleno, preferido de Alejandro.

Pero hasta aquí son joyas y objetos de adorno, sellos y amuletos las piedras y vidrios grabados ó esculpidos de que se ha hecho mención. Hay también los vasos de pedrería formados con franjas ó cenefas de *intaglios* ó camafeos que deben recordarse, los vasos de vidrio labrados y coloridos y los llamados vasos murrinos de procedencia oriental. Los vasos de diferentes museos con preciosas piedras que nos quedan más notables son, entre los conocidos, el vaso de ónice del Museo de Berlín con el nacimiento de Calígula; el de Mantua y el de Brunswich, parecidos ambos; el precioso vaso Mitrídates de París; el de San Mauricio de Valois, rica pieza en ónice, y el vaso Adriano del Museo de Nápoles con asunto egipcio y faz conocida de Medusa: con ellos se agrupan los bellísimos vasos de vidrio de color en capas distintas, entre los que deben señalarse el famoso vaso Portland del Museo Británico, y el no menos precioso de Nápoles, con fondo azul turquí y figuras blancas, el cual, aunque más pequeño, es objeto primoroso. En todos el relieve grabado produce bellísima imaginería, acorde con lo indicado por Plinio al dar prolija noticia del lujo de los romanos (véase la pág. 563 y siguientes). El vidrio colorido y las pastas remedando ó imitando los camafeos y piedras valiosas se fabricaron entonces para satisfacer la afición y el capricho de los no acaudalados, que no podían adquirir las joyas costosísimas de los grabadores y *escalptores*, asequibles sólo á la fortuna de los soberanos y potentados. La preciosidad de esos vidrios compitió en brillante y magnífica apariencia con las de la pedrería legítima y dió lugar á la fabricación y labrado de aquellos vasos de vidrio con imaginería en varios colores y á la pedrería falsa, pero bella, rica y armoniosa, que la orfebrería y joyería emplearon con profusión atinada y buen gusto notorio. La influencia del arte griego y del etrusco entró por mucho en esa industria de vidrios y pastas, aplicada desde los más modestos y frágiles dijes hasta los más monumentales y valiosos jarros de grandiosa forma y espléndido arte.


Fig. 708. – Casco de un gladiador


Fig. 709. – Lámpara pompeyana

Al influjo de griegos y etruscos debieron también los latinos la producción de otras muchas preciosidades de industrias varias artísticas, como piezas de toréutica, bronce y joyas de metales varios, muebles, armas, etc., y piezas de barro, con muchas de diferentes materias, como telas y cueros. La toréutica, cuya explicación comprende todos los metales y los más variados objetos, desde la pieza accesoria de escultura hasta la empuñadura del arma ó el diminuto dije, fué cultivada por los romanos desde días de la república, á imitación de lo que se hacía en Grecia y en Etruria. Platos, tazas y copas, jarros preciosos de metal bruñido, de plata ú oro, armas artificiosas, petos y corazas ó airosos cascos deslumbrantes en que rielaba la luz, trabajados con sumo arte y esculturados con suntuosidad y gusto exquisito, como se ve en la estatua de Augusto y otras (fig. 633), que se dió por modelo de retrato en estatuaria, piezas tantas ya mentadas al recordar á Plinio, tratando del lujo de Roma en períodos distintos (página 563 y siguientes), fueron obras de toréutica, batidas y repujadas, cinceladas y bruñidas en la delgada lámina que el artista diseñaba, moldeaba y grababa. El sinnúmero de bustos y estatuas y de relieves históricos que nos quedan de los latinos hacen gala de esas obras de escultura, orfebrería y labor en


Fig. 710. – Candelabro romano

diversos metales que encomiaron los antiguos. Danles riqueza y aparato y contribuyen al arte distinguido y al pavoneo gallardo de los emperadores ó soldados y de las mujeres de rango. Hasta los cascos de los gladiadores (fig. 708) con sus pesados morriones ó los de enderezados plumeros y colas ondulantes con que se defendían los legionarios, dan prueba de la pericia de los romanos toreutas.



Fig. 711. – Disco romano de plata grabada, llamado escudo de Escipión

Notables son los candelabros llenos de labor profusa (fig. 710), aunque imitados de los griegos, grandes y pequeños en forma de esbelta espiga, con copa, cáliz ó corola por remate para sostener bujías, esculturados y elegantes pies ó garras por descanso, promediados á veces por figuras con que algunos también terminan por uno y otro extremo; los que sostenían lámparas, ya en la forma antedicha, figurando un vaso ó jarrón de remate, ya á manera de tronco de árbol ú otro tronco de espiga de que penden varias lámparas suspendidas por cadenitas. De éstos muchos tienen por base un plato donde solía colocarse figuras de efecto y decorativas con impresión pintoresca. Las muchísimas lámparas de bronce (fig. 709) que se han hallado son un complemento artístico de bellísimo efecto que aumenta el de los brazos sustentantes y candelabros, y que pueden estimarse por sí solos como pieza de escultura decorativa graciosa y delicadamente moldeada con sencilla espontaneidad. Las figuritas de niños desnudos, de amores solos ó con pájaros y aves; las cabezas de león, caballo ú otras, y los mascarones sin fin, mezclados con ramas y ornatos, son otros tantos motivos de peregrino hallazgo que hacen de las lámparas en forma de plato, bandeja, taza, fuente, copa ó jarro, de vez en cuando con pico, objetos peculiares de decoración y escultura romanas. El origen griego, etrusco ó greco-etrusco de muchas de esas lámparas les da filiación histórica, pero aun así original. Pompeya y Herculano y la comarca vecina nos han dejado un verdadero museo de tan lindísimos objetos y de candelabros magníficos.



Fig. 712. – Varios pendientes dichos etruscos con formas conservadas en el arte de Roma

No menos interesantes y dignos de recuerdo y estudio son los trípodes, sillas (bisellium) de plano asiento y torneados pies en que la escultura y labrado metálico tienen importante y graciosa forma. Los espejos, parecidos á los etruscos, ofrecen, como éstos, grabados en el fondo con bellísimas escenas, que tienen semejanza á las que están adjuntas (figs. 711 y 714). El grabado de piezas metálicas no monetarias representa por igual que las medallas y



Fig. 713. – Corona antigua de oro y de gusto romano, imitando hojas de laurel

monedas escenas de diferentes índoles, unas de costumbres y otras históricas, éstas míticas, esotras de actos ceremoniosos y de solemnidad, que son esencialmente romanas.

Arquillas, cajitas de aromas, piezas de tocador, agujas y alfileres de prendido y muchos otros dijes (figura 712) ú objetos elegantes y graciosos forman otros tantos productos industriales decorativos en que la escultura tomó parte por la técnica de *coelatura*. Y piezas interesantes son las de orfebrería, como anillos, pendientes, broches y fíbulas, brazaletes, diademas y coronas (fig. 713), de que las colecciones de tocado pompeyano están sobradas. La elegancia y lujo de estas piezas, que en las de los museos es relativamente modesta por faltar en ellas las valiosas piezas de príncipes, soberanos y potentados, atestigua de la certeza con que afirmaban los antiguos la magnificencia del aparato y pompa romanos. Las grandes piezas de adorno femenino, en especial las altas diademas frontales y estéfanes, aseveran el concepto de fastuosa y recargada que tenía en ciertos tiempos la joyería latina. La magnificencia es, empero, cualidad culminante que envuelve en deslumbre é impresión grandiosa todas las exageraciones, defectos y lunares de mal gusto que abundan en muchos aparatosos objetos. Son, sin duda, los vasos, tazas, copas, platos y jarrones metálicos de lo más notable que produjeron los romanos y de los que nos han quedado colecciones de ejemplares dignos de admiración y estudio. Nápoles, París, Berlín tienen de los más principales, existiendo otros notables en diversos museos, procedentes principalmente de Italia, Francia y Hannover. Los del Gabinete de Medallas de París, hallados en 1830 en Bernay, y los del tesoro de Hildesheim, hallazgo de 1868 adquirido por el Museo de Berlín, forman sin disputa las colecciones más selectas y ricas de la hermosa platería romana. Todo el mundo conoce hoy la hermosa copa Corsini encontrada en Porta d'Anzio; la pátera de Rennes del Gabinete de Medallas (París); el jarrón de Herculano con la apoteosis

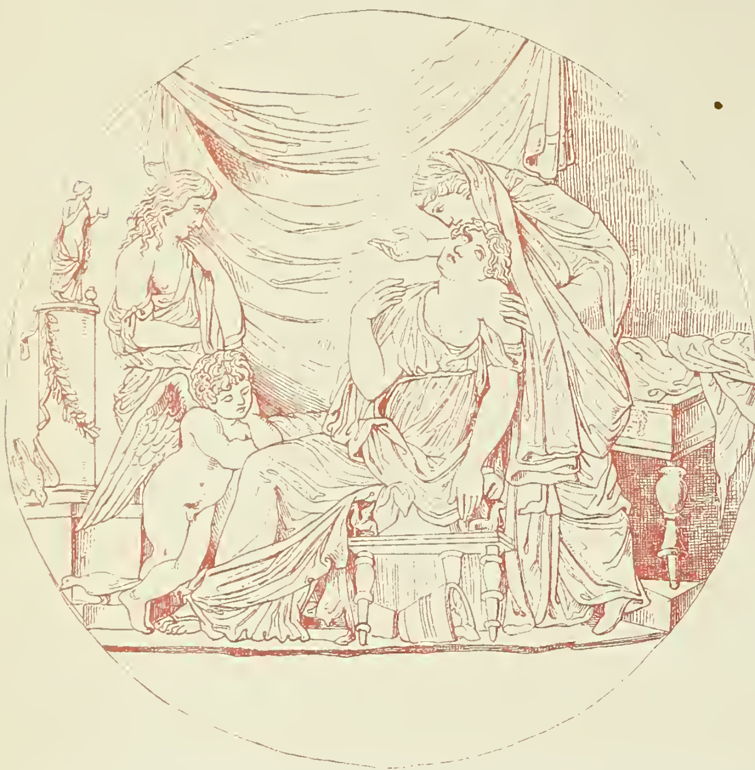


Fig. 714. – Composición tomada de una leyenda en que se inspiraron pintores y de que se hicieron grabados romanos



Figs. 715. – Varias copas de plata repujada del tesoro de Hildesheim, hoy en el Museo de Berlín

de Homero; las catorce tazas con amores y centauros descubiertos en Pompeya, algunas de las cuales son primorosa obra de ingenio chispeante, y varias de las piezas capitales de Berlín (figs. 715 y 716). Entre éstas merecen recuerdo aparte la copa en forma de taza con mascarones de sátiros entre tirsos é instrumentos báquicos que tienen por fondo despojos de un pellejo de león; otra copa como crátera con altas y delgadas asas también con mascarones de sátiros separados por hojarasca que se entrelaza por el cuerpo del vaso y se enreda en sus brazos; una pátera preciosa con alto busto de Hércules niño ahogando culebras en el centro y fondo, y con tan alto y desprendido relieve que hace del objeto pieza sólo decorativa; las tazas con los dioses Limois y Cibeles, y la preciosísima taza con el relieve de Minerva sentada en graciosa actitutud en el centro del fondo y una corona elegante de palmetas en derredor haciendo marco á la figura de la diosa; dos asas ornamentales de decorativo gusto irradian á los lados del circular borde con sencillez y buen gusto: la obra toda es de imitación griega y de atildado y ático sello. Y es posible que de tal inspiración tengan también los otros objetos, dichos del tesoro de Hildesheim. La última conserva doradas las palmas decorativas, la égida, casco y otras partes del traje de Minerva. Precioso y de peregrino gusto delicado es un cazo de plata, de pie y medio de alto, cubierto de artificioso y fino ornato distribuído en todo el cuerpo del vaso como juguetona y clara enredadera que arranca de entre fantásticos grifos «cual heráldico emblema» y sirve de asiento á porción de amorcillos que en ella se solazan. Todos son piezas repujadas y de plata con delgado cuerpo y labor delicada, que hacen memoria de obras selectas y tiempos notables de Roma.



Fig. 716. – Copa del tesoro de Hildesheim, hoy en el Museo de Berlín

De la colección de Bernay (fig. 717) proceden otras famosas copas y tazas ó páteras, que se han estudiado varias veces por su primor y novedad, señalándose también como de influjo helénico y de los mejores tiempos del arte en el grecismo de Roma. Dícense algunas de ellas del período de los Flavios ó del primer siglo cristiano. Notable es entre las copas una con el relieve de un atleta vencedor entre sus dioses protectores y próximo á una fuente donde se refrigera Pegaso. La ninfa propicia del manantial y que debió darle nombre, se ve sentada en el suelo entre el pintoresco cuadro. Obras de estilo menos notable y de período posterior, quizás ya del siglo III, se señalan, que conservan todavía su interés, su belleza de forma y habilidad de técnica, y entre ellas se mienta muy especialmente la llamada pátera de Atenas con la lucha de Baco y Hércules y la victoria del primero, que deja á su contendiente vencido ebrio. Es una pieza de oro que tiene centro y orla de figuras desarrollando el mismo tema, y borde de áureas medallas imperiales, tan notables como raras, de comienzos del siglo III.

Son los bronces forjados piezas interesantes por igual que las de platería, cuyo mérito artístico queda puesto de relieve por los ejemplos selectos de algunas jarras artísticas que, cual la famosa de Herculano, dan prototipos selectos de trabajo industrial, ó cual varias figuritas de caprichoso concepto semejan á los bronces griegos de arte decorativo. De las primeras debe mencionarse la que lleva la inscripción *Cornelius Cheli-*

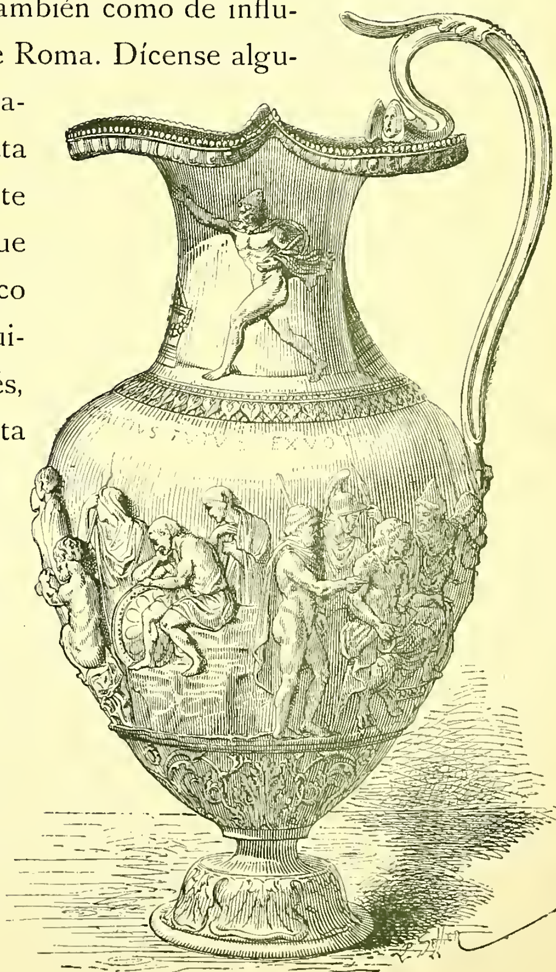


Fig. 717. – Jarro de plata repujada hallado en Bernay, hoy en París

doni, con elegantísima orla y mascarones en la parte superior y hermosos pies alados con garras de cuadrúpedo y grifos en los centros; y son notables, entre las figuritas, varias del Museo de Nápoles, como el conocido sileno ebrio que forma pie de vaso, y otras de lindo desnudo imitadoras de tipos de la vida común y de escenas de costumbres. Las láminas de bronce esculturadas, trabajadas á martillo, como figura humana y de irracional, y las que constituyen placas de objetos varios (de muebles algunas muy lindas), forman otros notables ejemplares de vario y complicado dibujo y ornato caprichoso para cascos, escudos y armaduras, admirados en los museos y en colecciones importantes. Con estas notables obras deben señalarse los joyeles llamados *phaleræ* en Roma con que se condecoraban los soldados, y que llevan éstos como medallas, cruzados de una cinta al pecho. Otros eran los *torquis* en forma de collar, y distintos los *armillæ*, á modo de brazaletes con que se engalanaban los legionarios: todas joyas de arte, especialmente las primeras, que eran medallones con bustos y ornatos á manera de monedas, fundidos y acuñados en bronce, plata y oro.



Fig. 718. – Lámpara con las cabezas de Jerapis é Isis

Toreutas notables de Italia eran *Zoofiros*, que producía hermosos vasos valiosos, valorados en su tiempo en centenares de sestercios; *Piteas*, el de la copa con el rapto del Paladio, asunto enteramente griego, y vaso justipreciado en fabulosa suma; *Partenios*, cuyas fuentes ó bandejas tenían clásica fama; *Teucros*, mosaísta preciado y metalista primoroso, que debía producir engastes de figuras á manera de relieves, cual se ve en tazas y páteras; y *Poseidonio* de Éfeso que era además de toreuta famoso fundidor ó broncista: unos y otros al parecer griegos y señalados por sus obras al decir de Juvenal y Plinio, y de quienes se mientan copias, como el vaso Corsini, semejante á un original atribuído á Zoofiro.

Otras piezas de nota son las tazas, copas y vasos de alabastro (fig. 719) y piedras duras, como copas, tazas y jarrones de labrado mármol, mesas esculturadas con cariátides y otras figuras, como leones, esfinges ó raros engendros fantásticos de concepción distinta y de ejecución notable, cual los descubiertos en Pompeya. Y los trabajos en madera debieron corresponder á los de metal y piedra en formas de escultura. Las muchas piezas de barro ó de vidrio, lámparas (fig. 718) y vasos, son de especialidad romana, que manejaba la arcilla con menos elegancia que los griegos, pero con la misma soltura, y daba al vidrio color y forma, como los artífices fenicios. Las vastas colecciones de objetos de culto y ofrenda, como páteras, jarros, arquillas, vasos de agua lustral, incensarios y copas de incienso, son por su ornato en relieve dignos de memoria en estos párrafos de la escultura y forma plástica en las artes decorativas. El hueso, el marfil, el ámbar, las finas maderas de lujo, el cuero y la vaqueta, trabajados como escultura y moldeados como relieves, eran en la industria latina dig-



Fig. 719. – Crátera Borghese, de mármol, que adornaba los jardines de Salustio, con una bacanal de imitación griega

nos compañeros en belleza de las demás piezas de nota que el arte y la industria producían. Mas por sobre todas éstas hay que recordar los magníficos vasos monumentales que á imitación de los griegos hacen fastuoso alarde de su espléndida imaginería. El arte escultural está en ellos á la mayor altura que pudiera envidiar el relieve decorativo de la más bella plástica.

LA PINTURA DECORATIVA DE ROMA

Queda á la pintura de Roma un lugar importante en el arte decorativo que la antigüedad produjo. Pompeya, Herculano Stabia, los fragmentos de algunos sepulcros y los de las termas de Tito y otros monumentos públicos y privados de Roma tienen abundantísimos restos de importantes pinturas de períodos y autores diversos, imitadores de otros que dicen cuál fué la tendencia y cuáles fueron los caracteres de la pintura romana por etapas históricas.

Lo primero que se observa en ella como permanente rasgo es el influjo griego y la imitación helénica en asuntos, forma, impresión y carácter. Esta imitación comienza en la época republicana, cuando influía Grecia á la vez en el arte etrusco, allá sobre el siglo III antes de J. C. Pero entonces se observa también una tendencia peculiar latina de los asuntos representados, practicada por pintores griegos y algunos de Italia. La imitación alejandrina y la decadencia helénica debían influir en el romano y avasallar su espíritu con las impresiones decorativas y los atractivos del color por medio de los artistas que practicaban su arte en Sicilia y la Magna Grecia. Pompeya y Herculano demuestran que la leyenda y la riparografía, la pintura arquitectónica y decorativa de aposentos, imitaba á la griega y era griega en forma y espíritu. Y las noticias más verídicas afirman que eran también griegos los autores más nombrados que ejercían este arte en los días de la república y durante las conquistas de Roma. Por entonces, sin embargo, los hechos culminantes históricos y el prestigio de los repúblicos y generales conquistadores creaban asuntos latinos y los propagaban en Roma y otros puntos de Italia ó dominados por los romanos.

La afición decorativa y aparatosa de éstos, á la par que la que atrae y cautiva los sentidos, debió desde muy pronto (quizás desde el siglo V), á semejanza de Etruria, aclimatar en Italia la pintura por el aliciente del color. Desde la época de la conquista pintores griegos como *Damófilo* y *Gorgaso* practicaban su arte en Roma. Es verdad que algunos de los Estados no debían ser más que embadurnadores que daban una ó varias tintas monócromas á barros, tablas ó figuras á la manera de los vasos pintados, ó que sólo pintaban jarros y piezas de arcilla. Los que recordaba Nevio como coloradores de lares en las fiestas de la *Compitalia* poniéndolos en ridículo arrellanados en tierra al abrigo de una tienda, ¿no eran tal vez más que pobres embadurnadores ó artífices de brocha gorda? Eran, empero, importantes los que pintaron la pugna de Valerio Mesala que le dió el triunfo de los cartagineses en Sicilia en 489; los que figuraron la derrota de Antíoco, vencido por L. Escipión en 564; ó los que conmemoraron la toma de Cartago en el año 606 por L. Hostilio Mancino. *Teodota*, el pintor citado por Nevio, era griego, y griego era también *Demetrios* de Alejandría, pintor algo posterior, y sobre todo aquel *Metrodoro* de Atenas, que Paulo Emilio hizo llegar á Roma para dar pompa á su triunfo como pintor de esta clase y como filósofo maestro para educar sus hijos. Pronto el influjo griego se hizo sentir en Roma, juzgándose necesario para las pompas triunfales y otras ceremonias grandiosas. Conmemoráronse también los sucesos por medio de la pintura, cual el célebre episodio de Benavente, que dirigió como cónsul Sempronio Graco, el cual fué representado por un pintor diestro en pintoresco cuadro de la ovación y hospitalidad de los vencedores hechas por los moradores de la ciudad.

Griegos eran los más de los asuntos figurados, siendo mitológicos (fig. 720) unos y legendarios otros, según por los antiguos se colige, y representando episodios épicos de Hécuba, Casandra, Polixena y otros



que Quintiliano cita como de los tiempos republicanos de Roma y de relación con los etruscos. La poesía helénica y sobre todo homérica era la que daba ocasión al arte para representar variados temas de tradiciones clásicas, y los asuntos ó temas figurados por el arte eran esencialmente griegos. Hasta la época de Augusto no tomó la poesía latina su representación pictórica; mas aún entonces la tela bordada era griega, aunque fueran, como en la poesía, latinos las formas y personajes. Los autores como *Lais* ó *Lala*, de Cicique, centro importante de arte y escuela de notables pintores, sobre el año 670 de Roma; *Dionisios* y *Sopolis*, coetáneos; *Arellius*, de 710 (?); el joven *Pedius*, de 710, mudo desde niño, ó el griego que pintó el templo de Jano en Ardea, autor de 650 á 700.

Fig. 720. – Ceres, figura tomada de una pintura mural

Sobre el año 200 antes de nuestra era vivía y practicaba su arte en Roma el patricio *Fabio Píctor*, que pintó en el templo de la Salud, y un siglo después, sobre el año 200, el poeta *Pacuvio*, semi-griego y autor trágico, que ido de Budio, pintó el templo de Hércules en el Foro Boarium: uno y otro con notable habilidad al decir de Plinio. La pintura latina ofrece con ellos la singularidad de una original tendencia romana por la decoración colorida y un precoz adelanto local, cuando florecía la pintura en Grecia y Asia. La arquitectura y escultura eran sólo una imitación helénica entre los artífices de Italia. El deseo de conmemorar sucesos, de embellecer fábricas y dar suntuosidad á edificios públicos y patricios, y el de reproducir personajes y conservar su memoria íntima, cual hacía con el retrato Lais ó Lala de Cicique (fig. 721), contribuyó indudablemente á ese precoz adelanto de la pintura. Las familias de los generales y gobernadores hacían pintar los hechos gloriosos de ellos en cuadritos de tabla conmemorativos de su galardón y recompensa. La época republicana tuvo su pintura peculiar acorde con el espíritu y aficiones, con las tradiciones y costumbres de los patricios de Roma. A la conclusión de este período, el ejemplo de los asiáticos y de los fastuosos soberanos de Alejandría y Pérgamo, y la prepondarancia del helenismo á la vez que el crecimiento del lujo y la riqueza, el adelanto de la pintura y del arte decorativo atrajeron nuevos artistas griegos á la metrópoli latina, que cultivaron amenos géneros antes tal vez no usados. Los nombres de *Serapión*, paisajista, y de otros, como *Antíoco*, Dionisios, *Gabinus* y Sopolis, son con el de Lais ó Lala y los demás antes mencionados, prueba del animado y nuevo desarrollo de la pintura de Roma.



Fig. 721.–Cabezas-retrato romanas



Fig. 722. – Juicio de Paris. Pintura mural de Pompeya que recuerda las obras griegas

Al advenimiento del imperio la importancia y crecimiento de ese brillante ejercicio se amoldó ya por completo al de la decadencia griega, practicando todos los géneros por ésta cultivados. Hízolos en diferentes procedimientos de temple, fresco y encausto, en tabla, marfil y otras materias, y de un modo especial sobre estuco y pre-

paración mural. Pompeya y Herculano especialmente, la sepultura de Cestio y varias de la Vía Latina, las descubiertas en Ostia; las pinturas de las termas de Tito y de Trajano, las de los jardines de la Farnesina, las de la casa de Tiberio en el Palatino y de la villa Livia, á unas cuantas millas de Roma, y algunos otros fragmentos encontrados, ofrecen recuerdos artísticos bellos de esta última clase de pintura. En cuanto á los otros procedimientos, la misma fragilidad de las obras nos ha privado de juzgarlas. Reproducidas, empero, en las paredes de edificios, nos dan, ya que no nota del mecanismo, impresión de los asuntos y géneros figurados y de su importancia artística. Y los millares de cuadros conservados en las ciudades enterradas son el más bello y abundante museo de reproducciones clásicas que podemos estudiar. La comparación entre unos y otros restos pone de manifiesto la diferencia de gusto entre el estilo griego y el peculiar latino, siendo más elegantes, más airosos y llenos de movilidad y vida, con más juego de líneas los de la región greco-latina de Pompeya; más pesados y recargados, más lujosos tal vez, con menos arte y soltura de trazo y más complicación los de Roma: tienen todos sin embargo una misma base que se acentúa en uno ú otro sentido, según sea ó no mezcla de griego la región y sociedad que los produjo. Es ligera cuestión de etnografía en que la geografía tuvo su parte: la situación topográfica de la región greco-latina, su mar, cielo, luz, feraz campiña, amena y sonriente, figuran también con el pueblo y las relaciones de vecinos y comerciales en los caracteres de la pintura pompeyana y romana, particularmente en el ornato que hace memoria del imperio y sus fábricas urbanas, sepulcrales y villas. Á haber restos anteriores, es posible que lo mismo se observara con la pintura italiana del período de la República.



Fig. 723. – Reproducción de una pintura griega del género de las de tabla

Desde que César y en breve Augusto tuvieron á su servicio pintores greco-asiáticos y adquirieron para hacer ostentación en Roma tablas pintadas helénicas que consagraron en sus templos y decoraron estos y otros edificios públicos ó reales de cuadros y frescos, empezó á generalizarse la escenografía y riparografía, la pintura de paisaje y la de formas arquitectónicas con aspecto ornamental. Con *Ludius*, pintor de paisajes de la época de Augusto, se acentúa el gusto por las impresiones pintorescas de puertos, canales, caseríos, sitios campestres poblados de villas y construcciones rústicas; de ganados, caballerías, aves, pájaros, puentes, obras que parecían chinescas, y barquillas ó embarcaciones, á veces en número que dan original y hasta rara impresión infantil á los panoramas romanos (fig. 724). Era Ludius, á lo que aseveran los antiguos, un notable pintor de paisaje, que daba animación y sello pintoresco á sus apuntes artísticos. Hacían mención los clásicos de varios pintores del imperio anteriores á Adriano, tales como *Doroteos*, que copió la Venus Anadiomene de Apeles por encargo de Nerón; como *Cornelio Pinus* y *Accius Priscus*, pintor á fresco (año 70), que pintaron en



Fig. 724. – Paisaje ó panorama parecido á las composiciones de Ludius

el templo del Honor y de la Virtud; como *Turpilius* el manco, notable por su defecto orgánico y su destreza. De la época de Nerón era una Palas que ornaba la Casa Dorada (obra de *Fabulus)*, que dirigía la vista en todas direcciones, ó mejor, hacia quien la miraba. Y la figura de treinta y nueve á cuarenta metros (unos 120 pies) que representaba á Nerón retratado en lienzo, obra de la misma época, pertenecía también á la colección de piezas populares en Roma en los días de Julianos y Flavios. De tiempo algo posterior que alcanzó á los de Adriano era el pintor *Acteón*, recordado por Luciano con singular elogio. Con éstos debe hacerce mención de *Antistius*, de sobre el año 40; de *Doroteos*, del 60; de *Artemidoro*, del año 80, y de *Publius*, del 90, que sobresalió en la pintura de animales.

Entre Augusto y Adriano tomó importancia la escenografía, ida á Roma de Asia Menor, y que se ocupaba en producir decoración arquitectónica de piezas interiores y salas, según se ven en Pompeya figurando construcciones ideales que ya se han indicado anteriormente, frágiles, endebles, transparentes, fantásticas, que tenían la desaprobación de peritos, como Vitrubio, arquitecto de Augusto. Este sistema decorativo, unido al que generalizó Ludius en pórticos, aposentos y villas, formaba la principal pintura de entonces. La antigua y clásica pintura de tablas fué perdiendo de su prestigio sustituída por la mural, más aparatosa y brillante y más adecuada al gusto romano (fig. 726). La pintura independiente y de arte magistral se convirtió en arte decorativo. Poco á poco fué introduciéndose en ella la de diferentes géneros y en especial los legendarios, inspirados ó reproducidos de las antiguas obras clásicas; popularizándose de este modo las de renombrados pintores griegos y otros que estuvieron por copia al alcance del peculio de muchas personas, cuando antes sólo eran privilegio de los soberanos y los acaudalados, que las adquirían á fabuloso precio ó por la fuerza y presión de las armas ó la autoridad.

Aquel gusto decorativo romano que se formó desde antes de Augusto tomó sello peculiar y modos de combinación determinados, apariencias distintas y peculiares aplicaciones y se sujetó á un sistema ó, como hoy se dice, se sistematizó por reglas, partes y especiales principios. Vitrubio clasificó esa pintura mural en cinco clases diversas, que son como otros tantos géneros y formas decorativas. Divídela por su carácter en pintura arquitectónica por piezas; pintura de edificios y arquitecturas; de *escenas* trágicas, cómicas y satíricas; de representaciones y vistas de paisaje y en composiciones históricas y míticas, ya de figuras sueltas, ya de asunto y con fondo de construcciones ó campestres. Y las ciudades de Pompeya, Herculano, Stabia han aclarado las indicaciones de Vitrubio con sus millares de pinturas. El decorado del teatro de Tralles, obra del pintor *Apaturios* de Alabanda, que el mismo arquitecto latino menciona como notable cuadro escenográfico pintado, corrobora y enlaza las indicaciones de Vitrubio con los restos descubiertos en Italia.



Distribuíanse en tres partes principales las pinturas decorativas ó murales de aposentos y fábricas, según lo que en la región del Vesubio se observa con profusión de ejemplos. Eran éstas los zócalos ó arrimaderos de la parte baja, los remates ó coronamientos de las altas y los centros decorativos; el conjunto estaba enlazado por perspectivas aéreas y esbeltas, transparentes y combinadas como los kioscos japoneses y chinos, que semejan pajareras y vastas jaulas metálicas. Recuérdense, como ejemplo, los que tomados de las ciudades sepultadas se hallan reproducidos al tratar de la pintura griega (págs. 527 y 528). La originalidad, fuerza de ingenio y fantasía de los decoradores greco-latinos de Pompeya son tan singulares como ricas, tan variadas como frívolas y llenas de gracia y artificio. Varías en su conjunto las combinaciones decorativas, faltas de concepto y enlaces lógicos y razonables, de sentido y verdad, ni siquiera hipotética, son empero bellas, peregrinas y hasta preciosas en detalles y en vena y capricho. Las colum-



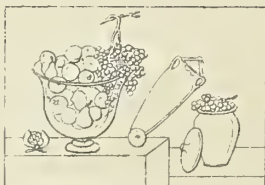
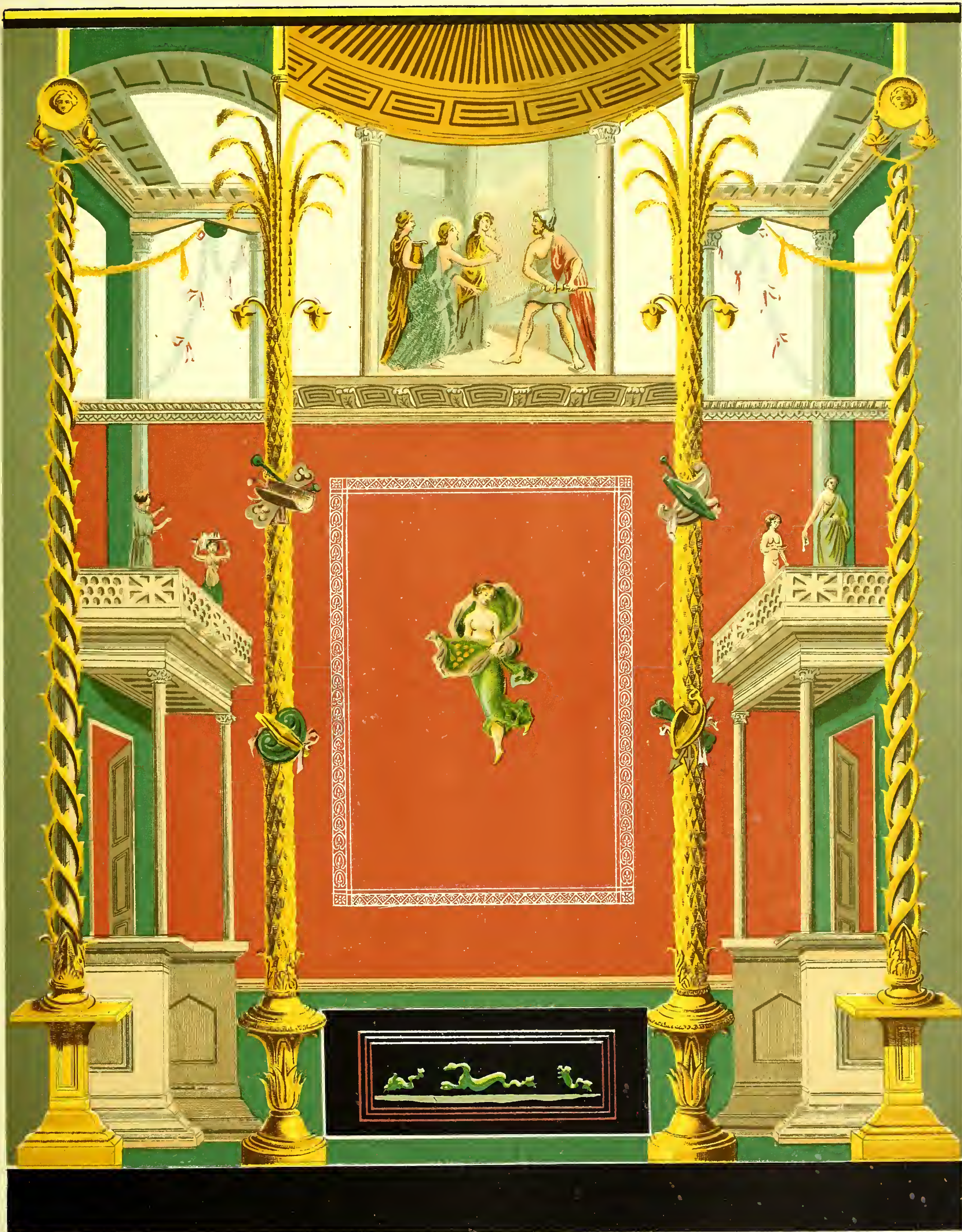


Fig. 725. Fragmentos riparográficos y de paisajes romanos de Pompeya

PINTURA DECORATIVA MURAL DE POMPEYA

Copiada de las paredes del atrio de la casa llamada de Modesto, descubierta en 1808. – Es un fragmento escenográfico decorativo característico, con centro, fondos, perspectivas y cuerpos salientes; con formas ornamentales arquitectónicas de fantasía, pequeño tema riparográfico y cuadro superior histórico legendario inspirado en Homero. Su colorido es brillante y armonioso, y su conjunto prototipo de pinturas de su clase en las villas neo-griegas de Italia y en época posterior á Augusto.



PINTURA DECORATIVA MURAL DE POMPEYA

nas y pilares, como candelabros, palmeras, troncos de vegetación primorosa; los sustentantes que nada sostienen; los cuerpos salientes y entrantes que nada significan; los patios, balcones, barandillas, verjas, antepechos, voladizos y las escalinatas, fondos y perspectivas; los jarrones y piezas ornamentales; las guirnaldas con flores, pajarillos, amores ó seres fantásticos; los graciosos arabescos y grupos combinados de extrañas mezclas; los objetos sin objeto y los útiles sin motivo; las figuras sin razón ó sin fundamento natural, estético ó constructor y, en una palabra, una decoración pintada que busca el efecto y la gracia, y lo logra sin ninguna lógica, ni aun aparente, de conveniencia artística son las partes principales de esta escenografía.



Fig. 726. – Escena mítico-legendaria de estilo moderno romano

Distribuídas están esas pinturas en el encasillado de arquitectura de convención por partes, de tal modo que los miembros y cuerpos ideales forman el marco ó cuadro ornamental de lo pintado, siguiendo el orden de miembros indicado: de arrimaderos ó zócalos, sección superior y central. Al remate se hallaba el techo artificioso formado por coberturas de fantasía, entre las que se distinguen algunas que componían como una bóveda de verdura ó de rústicas plantas de naturaleza fantástica é ideal. Eran los zócalos lisos muchas veces, formando cuadros, casetones y porciones geométricas de color unido ó polícromo á dos y más tintas, como en los restos del Palatino ó en la casa de Salustio de Pompeya; empero comúnmente tenían centros de ornato y arabescos sobro fondo monócromo. Interpolábanles también los cuerpos bajos de pilares y construcciones, dando así razonada base á la pintura. La simplicidad de esta sección estaba fundada en el roce que debía sufrir por ser arrimadero y ocupar el cuerpo bajo de lo pintado. Ocupaban los remates ó frisos simulados coronamientos de edificios ó construcciones en las que se veían arabescos gallardos y primorosos y composiciones de figura ó figuras sueltas de impresión grandiosa. Diferenciábanse la ornamentación baja y alta de esta escenografía y decoración en ocupar más espacio, ser más vasta y ligera la superior y en estar sobre fondo menos obscuro. En los zócalos ó parte inferior había cuadrúpedos fantásticos ó mitológicos, como centauros marinos ó elefantes, trozos campestres ó riparográficos sobre fondo negro ú obscuro que daba saliente apariencia al dibujo, y eran en la alta, cuando no composiciones, guirnaldas floridas, lineales formas de construcción aérea, pajarillos, amores ó genios alados y combinaciones de formas delgadas que parecían imitadas ó inspiradas de otras metálicas de liviano grueso y esbelto arreo: su fondo es generalmente más claro ó menos macizo y compacto que el de los arrimaderos antedichos. Motivábalo la mayor elevación á que se hallaban los ornatos y pinturas. Cubrían los centros con arte especial característico grandiosos recuadros, cercados y divididos por







Fig. 727. – Composiciones aisladas pintadas en centros de pared de casas de Pompeya

ornato, ó arabescos de elegantísimo gusto y airoso corte, en medio de cuyos cuadros espaciados campeaban figuras sueltas ó agrupadas de dos en dos, que volaban, danzaban ó cabriolaban con gracia y variedad de movimiento y actitud, y su representación dejó con preferencia genios, amores, danzadoras (fig. 727), centauros, personajes báquicos juguetones que ocupan con simetría y cadencia rítmica equidistantes lugares (fig. 733). Aquí había también medallones de bustos ó grandes composiciones (fig. 728) pintadas á manera de tableros y separando éstos y marcando los recuadros y espacios, floridas ramas, guirnaldas, coronas, arbustos y plantas enredaderas ó trepadoras con belleza y gracia dispuestas y combinadas. La ideal distribución de construcciones imaginarias de fantasía servía de vez en cuando á estos centros para aislar las composiciones y hacer más visible el ritmo de figuras y espacios. Uníanse las distintas porciones de la decoración escenográficas por rica ornamentación de inagotable y fino ingenio, donde el capricho más versátil competía con el ingenio más prolífico, encantador y fecundo. Y cada pieza, aposento ó parte de fábrica así embellecida y decorada, componía un modelo escenográfico y una maravillosa ó peregrina composición artística y otra envidiable gala á un tiempo selecta y frívola y graciosa, modelo de pintura decorativa y mural.

Es el color con que se pintó por partes con tinta unida de manera monocromática lo que forma el fondo de las composiciones en las diferentes partes pintadas y lo que da la tónica á cada decoración. La combinación es siempre armónica y vigorosa, sobresaliendo particularmente el rojo ardiente ó cálido, el amarillo obscuro ó rebajado y los gris, azul, canela, negro y lila ó verde de vez en cuando. Los colores iban en masa limpia como de fondo ó campo y por franjas yuxtapuestas con brillantez extraordinaria que realzaba las composiciones produciéndoles relieve y base de armonía.

Diversos géneros artísticos daban motivo á composiciones diferentes que formaban parte de los cuadros decorativos murales con encuadramiento arquitectónico. Eran unos cuadros míticos, leyendas heroicas otros; éstos paisajes, vistas y perspectivas ó panoramas; aquéllos fragmentos riparográficos, figuras ó grupos de animales en movimiento ó muertos, y de objetos varios y desperdicios de banquetes, á manera de *bodegones*, caricaturas picantes y grupos ó figuras aisladas de carácter decorativo. Cada uno de esos géneros era peculiar de una parte de la decoración pintada, y los más importantes de los centros y frisos, parte principal de aquélla en los aposentos y pórticos.

Dos tendencias determinadas se descubren en los diversos géneros de pintura de Roma durante el imperio: una, la imitación griega; otra, la de las aficiones italianas: la primera aparece en las composiciones míticas, legendarias y heroicas; la otra en el paisaje y escenas campestres ó rústicas; en los bodegones y representación de irracionales, y sobre todo en los cuadros de escenas de la vida popular y común y de escenas dramáticas, cómicas y musicales. El mito y la leyenda helénica, el ciclo épico y heroico de aquel pueblo artista interesaron tanto á los romanos, que los hicieron como suyos, amoldando en ellos el concepto y forma artísticos de su fábula, leyenda y epopeya, y vistiendo de seudo-grecismo el cuadro de sus tradiciones. Á pesar del patriotismo romano; á pesar del apoyo de los césares, desde Augusto, á la poesía épica latina; á pesar del despertamiento popular y el apego á las tradiciones y de la adhesión de las familias imperiales ó patricias á recordar la historia de sus mayores en que fundaban su abolengo, nunca casi en el período imperial, por lo que hoy queda, tomó el arte modelo en la literatura nacional, ni asuntos en sus primitivas tradiciones y leyendas para sus composiciones pintadas. Sólo en unos pocos cuadros de Eneas y en escasas figuras de dioses, como Flora, Vertumno, tomó asunto nacional antiguo por tema de cuadro pintado. Modificóse alguna vez, como se observa en la escultura, el tipo histórico, mítico ó legendario invistiéndole de sello local, para amoldarle, como en las figuras de Ceres y Baco, á las transformaciones sugeridas por el espíritu público, las aficiones y las costumbres.

Lo que sí se hizo fué copiar el arte alejandrino ó de la Magna Grecia en sus cuadros y asuntos; reproducir por copia ó imitación las obras de los maestros griegos y moldear en ellos las tablas pintadas y los

frescos. Lo que de Pompeya y Roma ú otras partes queda demuestra esa afición. La tradición épica, heroica ú homérica, que servía de norma á los poetas y de educación poética al pueblo; la poesía homérica, que era pasto intelectual de los jóvenes cultos de Italia y de los poetas y literatos, contando en ellos los historiadores, había informado de neo-grecismo la cultura y gusto estéticos de Italia y avecindádose en ella como adoptivo hijo. El goce espiritual artístico lo hacían en el mito y la leyenda, con permanente fruición al importado helenismo. No era el Rómulo y Remo y la misteriosa loba ó la educación de los gemelos lo que se hallaba pintado, que es la educación de Aquiles; no fué el rapto de las Sabinas, sino el rapto de Helena; no eran los amores severos moldeados en los de la matrona púdica, sino los desenvueltos amores de Venus y las amantes de los dioses. Aquiles, Ulises, Paris, Laocoonte y otros héroes bárbaros eran entre los hombres los que figuraban en las pinturas; Medea, Andrómaca, Helena ó Efigenia eran entre las heroínas las compañeras de los héroes. Y la mitología popular que dió á los dioses humanas pasiones sensuales; que produjo los amores de Zeo, Marte, Mercurio, Apolo, Diana, Baco, Hércules á semejanza de la pasión voluptuosa ó lúbrica, y que puso en grotesco ridículo á los inmortales, hizo como la literatura en pintura tabla rasa de toda creencia para que sirviera de entretenimiento á los patricios y burguesía de Roma, ciudades y comarcas rurales, al pueblo y masa de esclavos (fig. 728). Ganimedes, Adonis, Narciso, Dánae, Europa, Io, Leda, dieron pábulo, se dice y ve, á continuar la tendencia alejandrina y la decadencia helénica.



Fig. 728. – Hipnos y Pasitea, pintura mural de la casa de Ceres de Pompeya

El ciclo del amor (fig. 729) con sus representaciones poéticas mentadas al tratar del arte griego (págs. 510 y 531) tuvo también gran parte en los cuadros mitológicos de aquella pintura decorativa. La existencia de Eros, no como tipo clásico ni oriental engendro, sino como tipo vestido en perpetuo idilio; las empresas del niño alado, trazadas en hechos infantiles de figuras de adorno y gala de pilares, paredes, techos y frisos; retozona entre engendros de fantasía, leones, panteras y otros animales silvestres, ó con grupos de Psiquis, Anteros y amorcillos, dió pábulo y ancho campo al pincel para imitar con creces las composiciones áticas de la escultura y de las piedras grabadas. Es un bellísimo museo de finos conceptos, agraciado, en que lo sentido y movido de las líneas se armoniza con lo carnoso y blando de la forma, y lo travieso de la actitud con lo ligero y festivo de la escena, siquiera sea sentimental y expresivo. Es la vena fecunda y airosa que produjo la poesía ligera, el idilio y el epigrama. Con justicia se ha observado que tiene aquel pintar latino de la inventiva plagada de escenas frívolas, pastoriles y de convención, adorno de estrados y alcobas á gusto de Watteau y de Boucher y del ornato Pompadour. Chispea y sonríe á un tiempo la fantasía de sus autores, y es frívola y á la vez brillante como la pintura francesa del siglo XVIII.

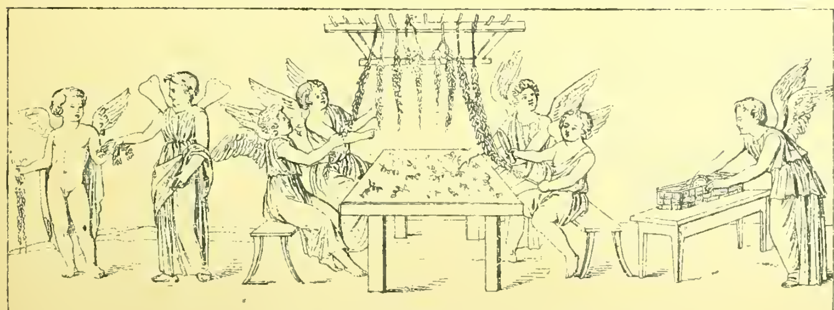


Fig. 729. – Amores tomando parte en trabajos manuales

En los paisajes y escenas campestres (fig. 730) se observan dos aficiones distintas: una, de las impresiones panorámicas y de naturaleza; otra, de los fragmentos pintorescos del campo y de escenas rústicas. Las primeras están indicadas al tratar del paisaje griego (pág. 537) y de las composiciones de Ludius; la segunda

se ve en varios frescos de Pompeya, donde se figuran escenas de cosecha y labores del campo, carros con bueyes y heno y amontonados frutos. Los fondos de algunas composiciones de leyenda y mito con rústicas composiciones y arbustos, son como otros tantos cuadros de paisajes de fragmentos grandiosos que agrupar á los demás.



Fig. 730. – Representación de paisaje romano en ocasión de cosecha

Las reproducciones de escenas de comedia y drama, de música y danza de que en las pinturas quedan recuerdos (fig. 732), tienen á la par interés como parte decorativa en las obras de Pompeya, y es posible que también le tuvieran en la decoración pintada de otras partes (fig. 733). A ellas se asemejan los asuntos báquicos, cómico-burlescos en que toman parte ciertos dioses y cuyo tema é impresiones hacen memoria de las pinturas de vasos griegos ó de los relieves esculturales helénicos (fig. 731). Los amores, bacantes y Panes ó sátiros intervienen en los míticos, y á su semejanza parecen los personajes escénicos con sus máscaras grotescas y sus rostros hinchados como otros tantos silenos y faunos (fig. 732). Notable es entre varias pinturas las que figuran á Baco viejo, ebrio, vestido á guisa de sátrapa filósofo, guiado por un efebo y rodeado de otros viejos silenos que marcan el paso rítmico al cadencioso pitear de la campestre flauta, composición de que muchas pinturas debieron tomar modelo, y las que representan al niño Baco entre Sileno y Bacante (fig. 733).

Otros son los cuadros y escenas de costumbres en que los temas todos de la vida común se ven reproducidos. El Museo de Nápoles contiene los episodios todos de la manera de vivir en sociedad los latinos y de los elementos todos de utilidad, goce, costumbre, etc., que ponían á empleo los industriales romanos.

Numerosos é importantes eran también los temas que decoraban zócalos y partes arquitectónicas con figuras de animales y cuadros de caza, pesca y repostería. La belleza y vigor de forma ó carácter en los primeros, la variedad y buena imitación en los otros les hace dignos de memoria, siendo típicos todos y relacionados con las imitaciones modernas. La fauna europea ó asiática está en ellos figurada con toda la pericia artística de los maestros griegos y la pintoresca realidad de Grecia y el Oriente. Leones, tigres, panteras, elefantes, toros, caballos ú otros seres de la fauna de efecto; grifos, hipocampos, tritones, quimeras ú otros de la fantástica imaginería, son, como ya se advirtió, representaciones admirables que destacan en fondo oscuro ó negro de arrimaderos y zócalos, ó sobre cuerpos de arquitectura de condiciones inverosímiles. Y los que hoy llamaríamos bodegones de caza, con volátiles





Fig. 731. – Representaciones mítico-legendarias tomadas de relieves clásicos é imitadas en pinturas

y piezas rústicas, con pescados, mariscos, langostas y otros crustáceos; tarros de colores varios, tazas y jarros de frutos y repostería, candelabros y objetos muebles, interesan por el tinte verdadero que dan á las composiciones y por las nociones íntimas de la vida histórica y las domésticas costumbres. Los jarrones de frutos y flores y las guirnaldas brillosas y ricas aumentan el interés de las reproducciones reales y dan accesorio complemento á la decoración pintada, esplendorosa ó magnífica.





Fig. 732. – Reproducciones y representaciones cómico-musicales

La época de los Antoninos, que siguieron á Adriano, continuó esas aficiones de los decoradores latinos, pero vulgarizando el trabajo por lo abundante de las pinturas. A manos mercenarias comunes de mecánicos artistas fué quedando la reproducción, y llegó á quedar á la postre al encargo de libertos y esclavos ingeniosos que á copia de ejercicio supieron del arte los mecanismos. El que antes había sido arte de nobles patricios, que de él se envanecían, quedó relegado á vil oficio de la más humilde plebe. Había perdido en parte su prestigio por falta de novedad y pobreza de inventiva, por repetición de los temas, defectos de dibujo y otros de mera técnica de que adolecía la escultura, por poca elevación de los asuntos y vulgaridad de los tipos y por descender, como el arte griego, á la menos distinguida aunque ingeniosa caricatura. Quedábale sólo apariencia y cierto atractivo de color en arreglo armonioso y brillante impresión.

Fué el ornato sólo el que conservó dotes de fondo por la elegancia de conjunto y riqueza de agrupación, y el que aun en días decadentes producía en las pinturas (cual en arquitectónicas moles) impresión de arte selecto, suntuoso y fascinador. Como el idioma latino conservó, hasta al perder la elegancia primitiva, orden, compostura, *simmetría*, severidad selecta y majestad pomposa. Era aún degenerado como el mercader plebeyo á últimos del romano imperio ó del imperio bizantino, que vestido á la oriental, descubría entre su fausto y aparatoso porte algo del severo aire y continente patricio. Las termas de Constantino guardaron los últimos recuerdos de la pintura romana, y el palacio Barberini el cuadro conmemorador de aquella Roma de los Césares que daba sus últimos reflejos de arte entre convulsión y estremecimientos.



Fig. 733. – Familia báquica: Baco niño, sileno y bacante, grupo pictórico

Desde la época Antonina hasta el período bizantino recuerdan las notas históricas el nombre del pintor Etión, encumbrado por Luciano como peritísimo maestro, que representó con trazo y color encantadores á Alejandro y Roxana rodeados de festivos amores entretenidos con las armas del egregio soberano (1); el nombre del emperador Adriano como el de un hábil riparógrafo, según frases de Apolodoro; la abundancia de pinturas con escenas de circo y luchas de gladiadores á que se aficionó la sociedad latina; la producción de pinturas domésticas, cual la de Trimalción en que se figuraban á los Mecenas á guisa de divinidades

(1) Compárese con este asunto el fresco de Pompeya reproducido en la pág. 534 (fig. 584).

(Petronio) y la producción de abundantes mosaicos de los más varios asuntos, como adecuada pintura de decorado arquitectónico. En suelos de casas particulares, en pavimentos de grandes fábricas, en paredes y techos de edificios se dieron ejemplares magníficos y durables de batallas, cuadros dramáticos, comedia y música (fig. 732), carreras de circo (fig. 734) y luchas de gladiadores, escenas históricas y tradicionales, legendarias y míticas, paisajes y perspectivas, asuntos íntimos y populares, figuras de animales ú otras, bodegones y cuadros riparográficos ó de desperdicios de comidas, ornamentación, frutas y flores, sin olvidar aquel usado en las casitas de Pompeya con el popular *Cave Canem*. Las pinturas monumentales de la *Calcidica* de Justiniano hacían gala de sus magníficos mosaicos históricos con los cuadros de las campañas y hechos militares de aquel insigne emperador de la decadencia de Roma que sus encomiadores conmemoran como capitalísima obra.



Fig. 734. – Carrera de circo ó hípica tomada de un mosaico de Lión

Al par del mosaico otra más frágil pintura, la que embellecía manuscritos, gloria de las bibliotecas, conserva otros datos auténticos acerca de los giros que tomaba, y de la aplicación que se daba á las escenas pintadas. Éstas en tamaño pequeño ilustraban las obras sublimes de la poesía y el ingenio, siendo prueba brillante de ello la *Ilíada* de la Biblioteca ambrosiana, el *Virgilio* y el *Terencio* y el *Cosmas Indicopleustes* del tesoro Vaticano, con algunos ejemplares bíblicos que pertenecen de lleno á la pintura cristiana. Todos bien conocidos recuerdan el estado del arte á la conclusión del imperio, conservando algunos, como la *Ilíada*, recuerdo de las buenas tradiciones de las escenas clásicas en sus páginas coloridas y como comentarios ilustrados con animados dibujos. La semejanza decorativa con la pintura mural hace tan gran contraste de lo grande y lo pequeño, como lo endeble y lo sólido, lo clásico y lo pintoresco del fresco y la pintura al agua ó de procedimiento parecido. Fué á la sazón cuando apareciendo la ilustración del libro con la pintura de manuscritos dió comienzo aquel peregrino arte que cultivó la Edad media con prodigalidad tan grande y de tan brillante manera.

Mas el arte de esta época había perdido el imperio que le dió el clasicismo, y dejando antiguas sendas de gusto y estilo clásico, de lemas y tipos paganos, entrábase á paso rápido en la senda innovadora á que le impelía el cristianismo, buscando nueva existencia, primero en las catacumbas y los sepulcros cristianos, y muy luego en las basílicas y suntuosos edificios de Roma y Constantinopla, ó de latinos y bizantinos en Occidente y Oriente. Las producciones citadas dan ya en el siglo IV evidente certeza de que la vida del arte se alimenta de otra vida en la que se refrigera. Muerto el ideal pagano, como el Fénix de la fábula renació de sus cenizas.

CONCLUSIÓN AL ARTE CLASICO

Tras el anchuroso velo que cubre la civilización greco-itálica aparece desarrollado un esplendente cuadro histórico de arte, que es el orgullo de sus autores, á quienes ennoblece; cuadro grande y selecto, fruto de poderosas actividades y de razas viriles y enteras, dotadas de cualidades superiores y de una organización natural admirable. Su impresión por sí compleja en elementos se ofrece hoy al observador digna de estudio por varios modos, como historia, geografía, etnografía, sentido estético, expresión plástica y trascendencia humana, dándonos la síntesis de lo que hizo aquel grupo de pueblos similares en formas de arte como en otras. Mas también nos aparece aquella obra por primera vez en la historia como modelo y maestra de los siglos siguientes, á quienes transmitió sus enseñanzas y sus ejemplares con una fuerza y trascendencia que al parecer no tuvieron jamás antes los primitivos pueblos orientales, y que de seguro no han tenido nunca después los de la era moderna. Dos aspectos ofrece también el arte clásico como el del antiguo Oriente, el de lo que hizo y el de lo que legó á los tiempos y pueblos posteriores; pero aquí con más claridad, con más sentido humano que el viejo Oriente primitivo, vetusto y gastado al morir, y con una vida brillante y juvenil, con una lozanía y frescor que aun después de veinte siglos da muestras de reaparecer en renovada primavera.

La historia de ese arte clásico ó greco-latino tuvo, cual la de todo pueblo, su paternidad histórica. Como endeble planta viva adquirió sus injertos en Oriente, y al contacto de Egipto, Asiria y Fenicia, tomó tierra en tres regiones, en Grecia, Asia é Italia. Más tarde, cuando ya adulto, se extendió por todas partes al Oriente y Occidente. Creció en la Hélade como en Italia, entre turanios é indo-germánicos, adquiriendo en Italia como en la Hélade fisonomía peculiar y sello primitivo arcaico: el hombre y la naturaleza le dieron esa fisonomía hija de lo viril de las razas. Creció con más vitalidad, con lozanía fecunda entre los griegos helenos (fig. 735), con espíritu imitativo entre los turanios toscanos; siendo éstos copistas inspirados de los griegos de Italia, y aquéllos maestros sin segundo en la plástica idealista que reproducía á los dioses y retrataba el Olimpo. Vistióse de todas las elegancias y de todos los encantos con una escultura luminosa, y dió con la perfección de formas y la viril fantasía una escultura aún modelo que transmitió á los vecinos y entre ellos á los romanos (fig. 736). En Roma tuvo su última etapa el arte helénico haciendo endiosados á los hombres, convirtiéndolos en dioses y en seres á perpetuidad con su relevada plástica. En unas y otras partes inició la pintura con clásicas aficiones y con pruebas selectas de su importancia. Y fué en las dos comarcas el arte una flor hermosísima que con semilla nacional y el oriental injerto echó tallo, formó botón, corola grandiosa y brillante, fué flor magnífica, encantadora, y al secarse y deshojarse vertió encantos y



Fig. 735. – Fragmento de uno de los relieves del Partenón, existente en el Museo del Louvre (de fotografía)

aroma. Sueltas y desprendidas sus hojas aún embalsaman el aire y le saturan y purifican con su fragancia.

Como obra geográfica es el arte dicho clásico forma de local sello en los países diversos de Grecia y Asia occidental, de Toscana y de Roma; un arte más que local regional, que tomó caracteres de región fundando en ellas grandes centros, y hasta un arte ciudadano orgulloso de serlo, que creó, no sólo tipos de comarca, sino caracteres de escuela: era arte de pueblos y hombres ya libres, seguros de su individualidad que, no bastante satisfechos de sus rasgos nacionales, regionales y locales, aspiraron en todas partes á hacerle su arte personal. Pero en todas partes era ecléctico, y buscando lo más bello y á la vez lo más selecto, componía, como la abeja, por la selección de ingenio, exquisitos panales de la miel que libaba.

Como arte etnográfico fué ante todo arte creyente, luego arte natural, arte poético después y arte humanizado siempre. Como de pueblo ariano halló en la poesía su aliciente perenne; apasionado poeta de todas las formas reales, halló en la imagen corpórea su fascinación gráfico-plástica y su aspiración á la belleza: forma bella, corpórea, real, clara y transparente imagen. Como los indios arianos y los persas de un tronco mismo hizo la plástica su arte entre las constructoras é imagineras, y le dió empuje épico ó intención trascendental mezclada de idealidad. Y enlazado con los turanios, á semejanza del egipcio, dió á la forma majestad y sorprendente aparato.

Fué el arte del ideal, el primero en el mundo antiguo, el último en el mundo moderno que enseñó á los demás. Hallóle en la belleza misma, en el amor á la hermosura, á la perfección externa (fig. 736) y transfigurando la belleza, allá en la región de los dioses, desveló ese ideal. Enamorado del mito, haciendo de la leyenda maravilla de terrenal carácter, dió cuerpo al concepto y la imagen y produjo la más hermosa plástica y la más perfecta de todas á que rinde homenaje la cultura. Pero á diferencia del cristiano, era su suprema belleza corpórea, que parece haber buscado el selecto arquetipo en la obra tangible más loada de entre las creadas por Dios. Con ese ideal fué la imagen una divinización de la figura humana.

Su más alto ejemplar le halló en la forma de los inmortales que concibió á maravilla con vivientes perfecciones. Por extensión de concepto, por sobra de buen gusto le extendió á los héroes, y en descendente vía halló en ella á los mortales, llegando en rango inferior hasta el rústico animal y la campesina planta. Con ello creó los géneros de arte que casi ignoraron los orientales, haciéndolos religioso, heroico ó legendario, histórico retrato y representación característica de irracionales y plantas. Modeló en esos géneros sus conceptos y sus imágenes, los seres que le rodeaban y que le ofrecían interés, y produjo obras de arte en grupos y figuras aisladas, en moldeados relieves de sobriedad exquisita (fig. 735) que labró con fin artístico é intención de crear bellezas. Fué también el primer pueblo antiguo que en plena conciencia de lo que hacía, sólo por pasión de arte produjo sus concepciones. Así prestaba homenaje á los dioses y á los hombres y admiración á éstos siempre como á modelo de perfección.


Fig. 736. – Apolo citarista ó Musageto, imitación del de Scopas, Museo Vaticano (de fotografía)

Como obra de historia, geográfica, etnográfica, estética y técnico-artística; como concepción humana de vuelo más elevado y poesía objetiva más selecta, fué el arte greco-itálico el *modelo* que proporcionó armonía, selección de belleza y originalidad; dió preciosos y no igualados primores, que por ser los primeros y capitales fueron el más encantador legado que hizo el clacisismo á las civilizaciones modernas, atentas siempre á admirarlos é imitarlos sin haberlo logrado jamás (1).

(1) Para el estudio de las dos figuras estampadas en esta *conclusión*, véanse: las páginas 435 y siguientes para juzgar y comparar la figura 735, y la página 450 para la figura 736.

EL ARTE DE LA EDAD MEDIA

LOS DIEZ PRIMEROS SIGLOS DE LA ERA CRISTIANA

OJEADA GENERAL HISTÓRICA Y ESTÉTICA

Corría el cuarto siglo de nuestra era cuando en la Roma de los Césares se había efectuado un cambio radical artístico que reflejaba cambios históricos y mudanzas de creencias; y corría ese mismo siglo cuando en la religión y el arte se tocaba el resultado de profundísimos cambios. La decadencia latina se había efectuado lentamente durante trescientos años, y al llegar el cuarto siglo una revolución interna, trascendental y activa, había variado la faz de la sociedad romana y producido mudanzas en los conceptos del hombre y las creaciones del ingenio. La religión de Cristo había tenido comienzo (fig. 737).

Desde la época de los últimos Antoninos el espíritu público de Roma, como el del mundo latino todo y hasta del Oriente más culto ó menos bárbaro, marchaba en decadencia. En la religión los viejos cosmopolitismos iban sufriendo hondas perturbaciones y esenciales trastornos. Las formas helénicas y etruscas ó itálicas habían degenerado ó sufrido modificaciones que desvirtuaron su carácter y hasta su modo de ser externo. Los dioses de la mitología habían perdido de su fisonomía y hasta de su severo prestigio y sólo servían de pasatiempo á la masa popular. Puestos hasta en ridículo, sólo hallaron en la literatura medio de sostenimiento. Eran un *ludus* poético con que fantaseaba el ingenio y se solazaba el pueblo. Las leyendas y sus mitos, en especial sus amores, eran lo que interesaba al escepticismo creciente y á la popularidad de su nombre. Su culto espléndido en apariencia perdió de su grandeza real y sólo tenía de la externa. En el culto y en el rito era mero formalismo convencional y oscuro lo que tenía significado. Y el crecimiento del cuadro mítico y de los seres endiosados había quitado á los dioses el atractivo de inmortales, vulgarizando su importancia y haciendo dioses á los hombres. Cualquier villano mortal ó personaje regio engreído y endiosado por la acción de su poder ó la voluntad de un césar, recibía culto como dios y engrosaba el panteón de los seres inmortales. Así decaía el prestigio de la divinidad legendaria y de cósmico origen y moral significado. Los césares y sus familias ó los acogidos á ellas tenían sus altares y sus templos como Minerva ó Júpiter. En éstos se les tributaba un culto parecido al de los dioses, aunque distinto en origen y más distinto en concepto, y que no tenía de trascendental sino el descrédito á que impelía al culto antiguo del país y la tradicional adoración. No era más que un culto político, una religión de estado cuando, como en los antiguos ritos de Ceres



Fig. 737. – Jesús del cementerio de Generosa, siglo VI

ó de Baco, sólo era acto popular que perdió de la tradición y adquirió materialismo ó procaz sensualidad, vulgar y desmoralizada. Tomaba el pueblo sus fiestas como actos groseros sin trascendencia moral. Así era en el siglo IV una mera observancia en el templo ó el hogar, y un acto ruidoso y lúbrico, grosero y carnavalesco, como saturnal ó fiesta báquica, cuando era acto público. El acto solemne y severo de la religión antigua á que tributaba serio culto reflexivo el creyente había desaparecido.

Culpa de ello había tenido como elemento importante el número de dioses intrusos del cosmopolitismo universal á que por instinto político se había inclinado Roma, admitiendo en sus santuarios el cúmulo de extranjeros que adoraban otros dioses y que llevaron la confusión al antiguo politeísmo. Y el crecimiento de secta que los originarios latinos y los de filiación helénica habían llegado á producir al influjo innovador de filosofías nuevas y misticismos anfibológicos, naturalismos incoloros y materialismos groseros, creó tal confusión en el popular creyente y tal desorden en los espíritus, que acabó por anular la mitología y el culto de politeísta origen. A la división del imperio ya no había apenas huella de aquella ostentación magnífica exterior y creyente que observaba el pueblo griego, romano y hasta oriental, precedido por el césar y en que el césar oficiaba como Pontífice Máximo. Sólo cultos como el de Isis, de Mitra ó los de adeptos órficos y herméticos; de otros extranjeros parecidos que dieron sentido nuevo á los conceptos antiguos y forma nueva á sus imágenes, tenían entonces trascendencia como espíritu y como forma aceptos al porvenir.

La decadencia del espíritu creyente se hermanaba con la decadencia de todo espíritu en últimos siglos del imperio: moral, costumbres, cultura, letras, artes (figs. 738 á 740), patriotismo, gobierno, vida social, todo iba degenerando desde los días de Caracalla, y sólo aparecía osado el despotismo cesáreo en medio de agitada vida y convulsiones políticas. Legado era ó secuela de aquella misma existencia de muchos emperadores Julianos y Flavios, y algunos posteriores que dejaron triste memoria de su imperiosa dominación y de su arbitrario y desorganizador despotismo. Las innumerables sectas orientales aumentando la confusión contribuyeron al desmedro de la unidad romana; y posteriormente la división del imperio en el de Occidente y Oriente y la preponderancia de éste contribuyeron también á dar el golpe final á la vitalidad política, social y creyente, literaria y artística, que con su fuerza y diplomacia había sostenido con tanto aliento y apariencia la Italia soberana. Dos influencias geográficas y por ende etnográficas pesaron entonces en todos los modos de ser de la existencia fraccionada del dividido imperio, resintiéndose de ello el arte como las obras todas del saber y del ingenio: la vida armoniosa y una de la antigua sociedad recibió el golpe de gracia que la empujó á la decadencia que se imponía por todas partes.

Con esos elementos apareció la nueva doctrina de la religión cristiana y se fué desarrollando rodeada de constante ruina durante el transcurso de cuatro siglos. Fué como el medio providencial de su arraigo y desarrollo, y hasta de su general extensión y su esplendor primitivo en Oriente y Occidente; mas era la decadencia general de la cultura, de la poesía y del arte contraria á la expresión de las ideas nuevas y de los tipos de creencia por falta de bellos elementos con que interesar al pueblo y dar atractivo público á las prácticas y ritos de la religión naciente. Con un arte desmedrado, falto de belleza y buen

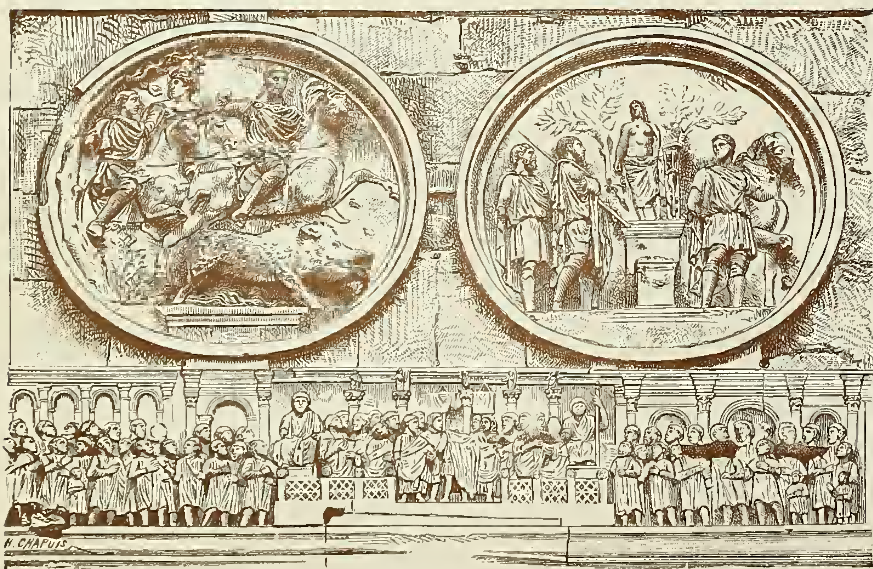


Fig. 738. – Relieve del arco de Constantino con escenas reales, de caza y otras (escultura decadente)

gusto, con una técnica infeliz y con carencia de vigor, de ingenio y fantasía creadora, era imposible dar formas nuevas á los tipos y las imágenes, ni sublimar con novedad los personajes é ideas de sobrenatural carácter. Así fué el arte antiguo un contrario permanente para el desarrollo estético de aquellos latinos siglos. El ideal creyente de la trascendental doctrina se cernía en el vacío ó á demasiada altura entre los artífices de entonces para poder adquirir formas nuevas adecuadas; y el ideal filosófico, el moral, el estético en todo orden, estaban á bajo rasero en los entendimientos del vulgo para que pudieran equipararse á la alteza y majestad de las sublimadas imágenes que se oponían á su juicio en Occidente y Oriente. Grandeza y sublimidad á que no estaban acostumbrados los entendimientos latinos, ni los místicos orientales de naturalista origen, ni los seudo-creyentes de filosófica é idealista escuela. Como en la época arcaica griega, volvió el arte romano á un seudo-arcaísmo con el atraso general y la tosquedad de ingenio en las formas plástico-gráficas; y era preciso que tras un largo período de incubación artística entrara el arte en la senda de un nuevo ideal con el sublime cristiano. Era un gran inconveniente el de la impericia técnica y el de la cortedad de medios y pobreza de fantasía para que desde el siglo I al IV de la moderna era pudiese elevarse el arte á la majestad augusta del espiritualismo creyente á que llevó el cristianismo. ¡Augusta y sublime majestad á que subió el ideal en alas de la inspiración en los siglos de gran cultura que son gloria de la creencia! ¡Sublime ideal poético de que se engalanó el arte con la pompa esplendente de la más moderna Edad media, ó del modernísimo espíritu que vistió de gala perpetua al Renacimiento y Edad moderna!

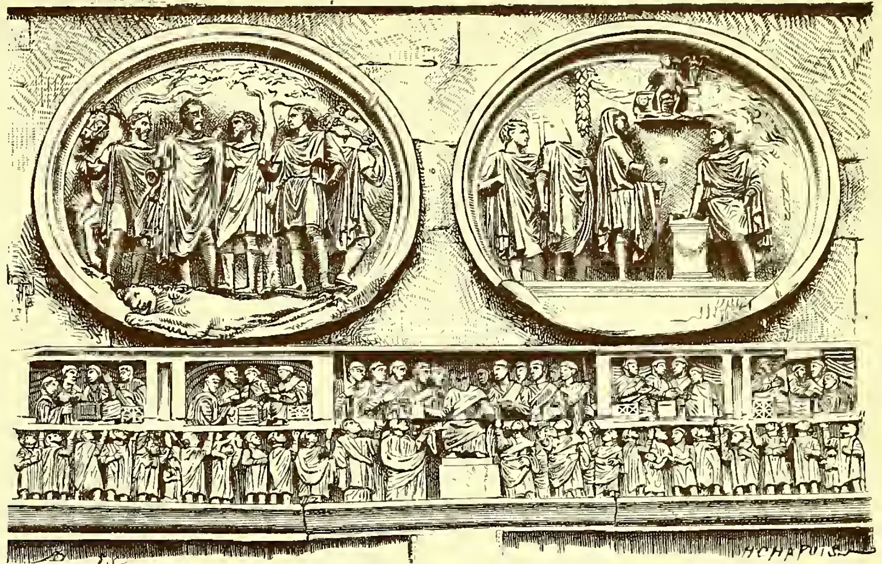


Fig. 739. – Relieve del arco de Constantino con escenas ceremoniosas regias (escultura decadente)



Fig. 740. – Moneda de Trajano Decio. Época del emperador Constantino

Extinguido, empero, el período mítico y legendario y el del culto popular antiguo, quedóle al cristianismo naciente y al nuevo espíritu artístico el rastro de la antigüedad clásica con sus formas tradicionales y la apariencia de sus asuntos. Lo que el politeísmo antiguo había hecho; lo que la antigua moral había enseñado; lo que enseñaba de común la filosofía póstuma ó la síntesis filosófica de cada uno de los tres últimos siglos y los tres primeros de nuestra era; cuanto quedaba como sedimento ó tradicional enseñanza de la ciencia y costumbres populares; lo que atraía con la poesía ó por el arte interesaba, era parte en la noción y formas de que hacía empleo éste en sus figuras y asuntos, de que hacían ostentación la plástica y la pintura coetáneas de cada siglo moderno. Verdad es que el arte de temas cristianos adquiría todas las deficiencias de forma y algunas leves de concepto del arte dicho *pagano;* pero es también verdad que era éste su maestro en cada región geográfica y que sin ellas careciera de todo ejemplar modelo en que poder iniciarse. Informóse en el arte antiguo con los tipos y figuras que eran tradicionales, que tomó por propias formas aplicándolas otros conceptos y una poesía sujetiva, emanación de ideas coetáneas de adeptos del cristianismo y de sectas y grupos afines. Las figuras de Orfeo, del Amor ó Eros, del Buen Pastor (fig. 742) y otras; las del pavo real, de diferentes animales y seres simbólicos, recuerdo de las del dios de la armo-

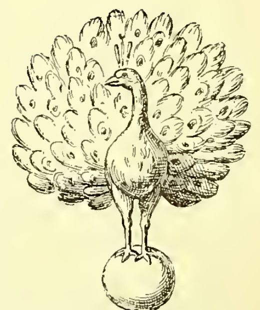


Fig. 741 – Pavo real, símbolo antiguo de Juno. Pintura de las catacumbas

nía, Hermes, Eros, Ceres, del ave alegórica de Juno (fig. 741), con varias que la antigüedad griega y romana adoptaron, revelan cuánto fué el influjo de las ideas, creencias, figuras y formas *clásicas* en el arte posterior que practicaron los cristianos. ¿Dónde hubieran hallado éstos las imágenes de sus ideas á no haberlas podido copiar de las que el greco-romanismo adoptó?.... Avecillas y pájaros, peces, navecillas se señalan en este arte que son, con otros trasuntos de simbólico lenguaje, recuerdos del paganismo. Y en las formas más modernas de Jesús y los Apóstoles, de María y las Santas mujeres, de los Mártires, los Santos y los Papas, ó en los sepulcros cristianos, eran las togadas figuras, las matronas romanas ó los sepulcros del imperio los que dieron el modelo á la cristiana imitación (fig. 743). En escultura y pintura, arte industrial decorativo, no hay un solo tipo nuevo del siglo I al IV que no fuera imitativo del latino del mismo tiempo. Era un hecho natural de toda civilización la imitación de lo coetáneo y el único hecho posible á la par que hecho lógico del cristianismo en comienzo. Para el creyente romano la admisión de un nuevo espíritu, emanación de otras doctrinas innovadoras y antes ignotas, esencialmente revolucionarias de lo tradicional gastado, debía hallar su base para ser inteligible y por convencimiento adoptado en las formas permanentes y conocidas de antiguo de la creencia y el arte.

Durante los tres primeros siglos, mientras marchaba descendiendo el arte con la cultura, iba en opuesto sentido avanzando y creciendo, aunque no progresando, en espíritu, cuando no en forma, la obra de la civilización; y el arte, á remolque de ella, tomaba con nuevo sentido la apariencia interesante de la cultura en prestigio. Era una doble corriente del imperio de los césares, desde Augusto á Constantino, que merece observarse como constante y seria, eficaz y providencial. Y con el triunfo del cristianismo del emperador adepto, quedó sellada la doble vía que produjeron las ideas y los sentimientos del pueblo en el opuesto camino que hicieron en aquellos tres siglos las dos antagonistas creencias en su desenvolvimiento histórico seguido y condicional. Es un estudio importante el de aquel doble sentido de la civilización latina, de una tradición que muere y de una vida que nace para variar la faz del mundo. El arte con su simbolismo, con sus signos y sus figuras, sus imágenes y sus cuadros es el visible comentario que habla por los sentidos de los resultados y eficacia de antagonismos creyentes. El hebraísmo involucrado en el cristianismo en embrión y la tendencia iconoclasta de ciertas sectas y pueblos; la propaganda y el apostolado y la evangélica doctrina, no bastante entendida y difícilmente practicada, y el constante rebrote pagano de una sociedad decadente, figuran también en mucho en la formación del arte tímido é inexperto de los adeptos de Cristo. Como se dijo por una muy gráfica frase de autor maestro en historia de arte, «vertíase el vino nuevo en los ya viejos odres en que se guardó el vino añejo, hasta que por industria adelantada pudieron reemplazarse los desgastados útiles por vasos nuevos y adecuados.» De los despojos antiguos salieron las nuevas formas refundidas con ellos, potentes en inspiración y sentimento.

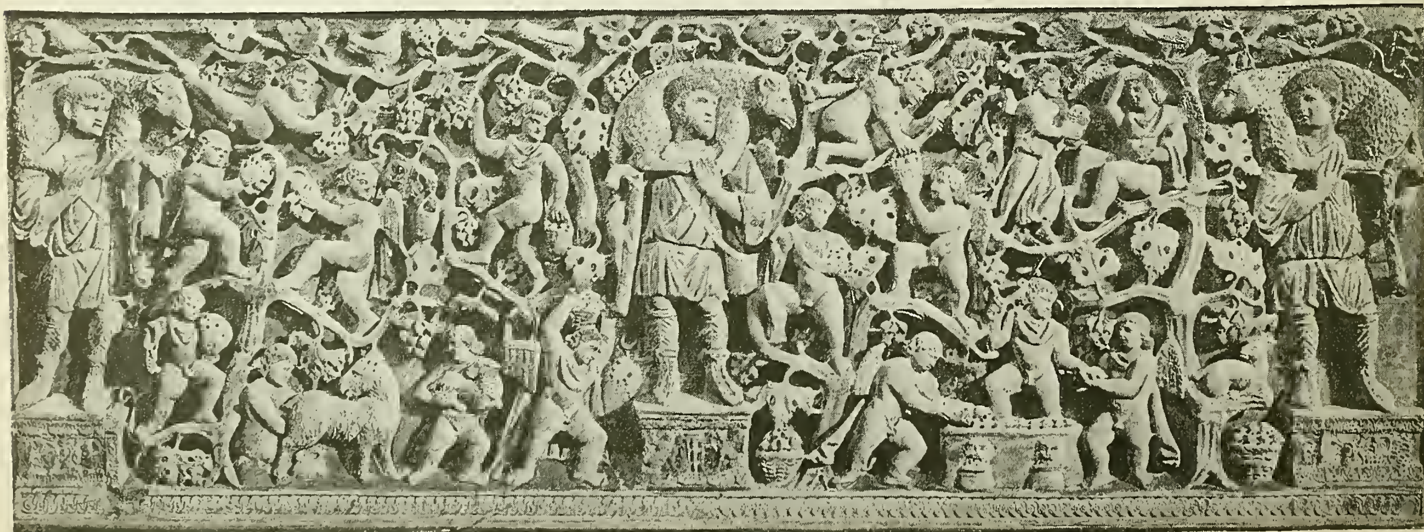


Fig. 742. – El Buen Pastor y la Vendimia, escultura de un sarcófago del Museo Latrán (de fotografía)

En el movimiento general decadente y en las tendencias rehabilitadoras del arte contribuyeron de modo notable las destrucciones de los primeros cristianos enemigos de la idolatría y de la adoración de impúdicas figuras á que se había acostumbrado el pueblo; y las invasiones de los bárbaros que saquearon Roma, Grecia, amenazando á Atenas, y posesionándose de Bizancio y otras ciudades de Asia vecinas de Constantinopla entre los siglos IV y VI. Alarico el Temible con sus destructoras huestes fué desde 395 un ejemplar perseguidor de iconoclasta empuje, que aficionado á las artes salvó después de la destrucción las maravillas de Atenas, amparada por Minerva Promachos como divinidad protectora, y quien restauró en Bizancio monumentales obras. El exarcado de Ravena (donde está la sepultura del ostrogodo Teodorico) (457 á 525), señala el término final de la decadencia del arte antiguo neo-latino y el anuncio del esplendor del bizantinismo de Oriente que erigió Santa Sofía y tan deslumbrante se hizo en días de Justiniano (526 á 565), el emperador de Oriente de más señalada cultura. En ese transcurso de tres siglos las mudanzas en las obras de los cristianos de Oriente y Occidente dan una compleja historia que debiera señalarse como la del verdadero comienzo del arte de los cristianos en que se extinguen las formas del arte greco-romano, se determinan los asuntos, se fijan tipos de belleza y de figuras nuevas, de personajes divinos, apóstoles y profetas, y se da monumental aspecto al arte decorativo y á la pintura cristiana.



Fig. 743. – Pintura decorativa con representación del Antiguo Testamento y el Salvador en el centro

Al final de este período era la época en que el mosaico tenía su esplendor magnífico en las antiguas basílicas. Pero antes, ¡qué de antagonismos y luchas durante cerca de cuatro siglos para llegar hasta el triunfo del ideal de concepto en toda la grey cristiana entre el creyente en Cristo y los emperadores de Roma! ¡Qué de aversiones, qué de odios, qué de edictos y órdenes contradictorias, qué de luchas y cuánta sangre y hecatombes humanas para el triunfo del cristianismo y del arte que las glorifica! La persecución encarnizada de los cristianos, sostenida por los césares desde el siglo I y sobre todo desde los Antoninos, incluso Trajano, Adriano y el moderado Marco Aurelio, continuada hasta después de Constantino; las destrucciones de imágenes no mitológicas y de templos primitivos realizadas posteriormente; las reacciones de Juliano y Joviano (entre 361 y 364) y el empuje iconoclasta judío de aversión á lo cristiano prueban que antes de Graciano (375 á 383) y sobre todo de Teodosio (379 á 395), las opresiones de creyentes por los de antiguos cultos debían impedir el desarrollo de las artes innovadoras de los adeptos de Cristo teniéndolas asediadas entre proscripciones y recelos. Los bárbaros que saquearon Roma seis veces consecutivas y los romanos ó imperiales que otras seis la recobraron, y los que cubrieron la Italia de inmen-

sísimas ruinas, dieron el último golpe á la penuria artística de la señora del mundo. En el llamado *año terrible* de 410 comenzó para Roma é Italia el período de las ruinas con el de la mayor decadencia de las letras, la epigrafía y las artes. Los nombres de las ciudades saqueadas é incendiadas recuerdan desde 452 los del temible Atila y de sus desoladoras turbas. Los de los vándalos, de Genserico, de 453 y 472; los de los godos, de Vitiges y Totila, de 537 y 38, 46 y 47, son por igual los de desoladora obra de devastación y ruina. El arte pagano que se iba y el cristiano que comenzaba sufrían entonces igual asedio que las ciudades arruinadas y desastre aniquilador como los bizantinos y latinos. Brilla, empero, nueva aurora de paz al finalizar el siglo VI, y renace la vida civil y con ella la del arte, que desde entonces despliega todos sus más brillantes medios técnicos y sus decadentes formas representando á Cristo, los ancianos del Apocalipsis, los apóstoles, santos, mártires y divinos espíritus en los arcos triunfales y en las partes altas y paredes de las basílicas del imperio de Oriente y de Occidente y de los asiáticos y europeos pueblos hasta después del siglo X. A las figuras del Salvador, de Orfeo, del Pastor del Evangelio, de la Orante (fig. 744); á los simples símbolos paleográficos y de la flora y fauna artística; á la tardía efigie de la Virgen; á la de unos pocos santos y mártires; á los cuadros de Adán, Abraham, Noé, Moisés, Jonás, Elías, de los hermanos Macabeos, Daniel, Job, del paso del Mar Rojo (verbigracia, y otros de la Biblia

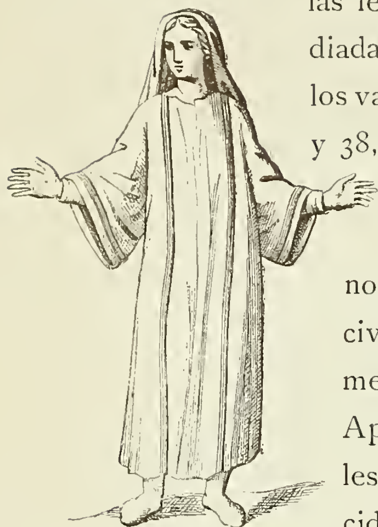


Fig. 744. – Orante. De una pintura de las catacumbas de Lucina

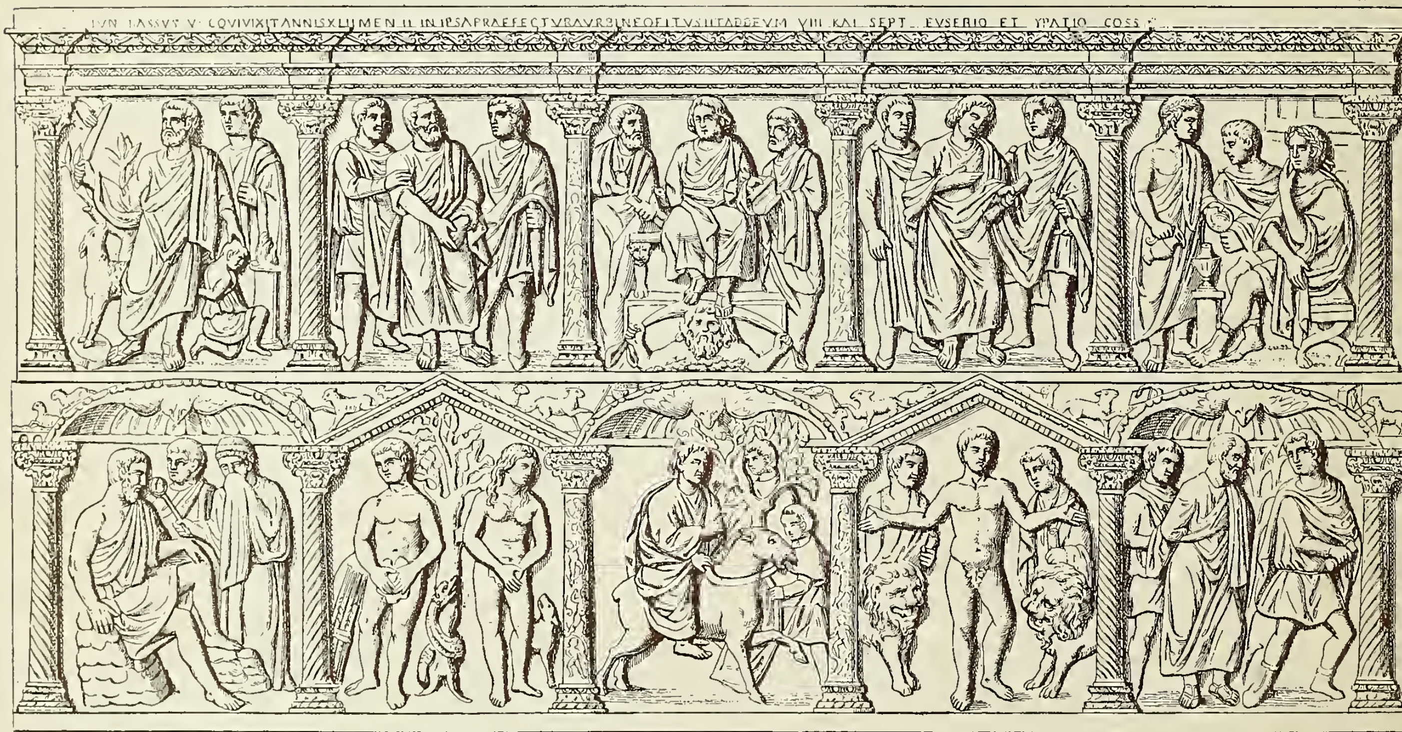


Fig. 745. – Sepulcro dicho de Junius Bassus con escenas del Antiguo y Nuevo Testamento. De la cripta de San Pedro en Roma

influídos, sin duda, por judíos) (fig. 743), y á las parábolas del Evangelio, Lázaro y los milagros de Jesús (figs. 745 y 746), ó las ágapas antiguas y diversas escenas cristianas convertidas á seguida en catecismo de imágenes con representación de Sacramentos y actos diversos de caridad, de esperanza y de fe, fueron en parte sustituídas por las de mayor extensión y aparato del Salvador y sus discípulos, y los ya mencionados cuadros de coros de santos, mártires y profetas figurados en los mosaicos (fig. 747), y por el del Sacrificio del Calvario en época mucho más tardía, cuando el martirio de la cruz se había perdido del recuerdo y la práctica de la romana ignominia.

La marcha artística después de Constantino es la que Bizancio inició con su preponderancia como corte, fundando en ella una capital del arte del imperio y dando lugar á dos escuelas distintas y carac-

terizadas: la de Oriente y de Occidente, que continuó teniendo por centro la coronada Roma. El influjo latino siguió la huella de la antigua tradición romana en la técnica y en los tipos. Júpiter, Juno, Apolo, Hermes, Eros, Esculapio, Orfeo, el antiguo patricio togado ó la grave matrona y la doncella púdica, con algunos de aurigas y cuadrigas imitados de los del circo ó idealizados, como el carro de la Aurora, siguieron dando hasta el siglo VI origen artístico ó de inspiración para las figuras cristianas de las catacumbas y las basílicas. Un Jesús Salvador en estatua, esculpido por orden de Alejandro Severo (entre 222 y 235), daba ya idea del prototipo á que se atenía el latino en la producción de imágenes. A lo que hoy se opina, Esculapio, Zeo, Júpiter ó Apolo debieron formar el tipo adulto, viejo ó mozo al Cristo Salvador de Alejandro Severo. Y las figuras halladas en las catacumbas y estudiadas en los sarcófagos cristianos confirman esta opinión que en las de papas, apóstoles y santos se corrobora. ¡Cuán lejos de Constantino embrazando el lábaro de la cruz y patrocinando el culto nuevo aparecía ya de bulto la tradicional figura de Jesús el Galileo!.... Tentativas fueron sólo de un romanismo creyente que debía andar de quedo por escondida vía hasta crear los prototipos de las populares imágenes.



Fig. 746. – Relieve con la figura de Elías, inspirado de escenas antiguas. Museo Latrán (de fotografía)

Constantinopla ó Bizancio con sus representaciones asiáticas, con su magnificencia de corte y su aparato oriental, con sus doradas figuras, sus galoneadas dalmáticas y sus deslumbrantes trajes adamascados y floreados con vivos y ricos colores, franjas áureas y bordadas, con altas, estiradas y rígidas figuras, trasunto de antiguos y envarados ídolos y tipos místicos ó naturales, que el Oriente adoraba y Roma tenía en su recinto, era otro de los centros de arte que constituyeron escuela entre los primeros cristianos. Las ciudades de Asia Menor, Egipto y África le tomaron por modelo siguiendo las formas y tipos de aquella interpretación clásica con apariencia oriental. Mas fué tanta la importancia de Bizancio después de la división del imperio, que se impuso con su influencia á todo el arte latino. Roma con sus mosaicos dió muchas y patentes pruebas del influjo bizantino, y las pinturas de Ravena y de



Fig. 747. – Mosaico del arco y altar de la basílica de San Pablo de Roma, erigida en el siglo V

la escuela neo-griega, mezcla de oriental y latino, marca más exagerada y degenerada á la vez del aparato oriental, convencional y plagiario, aunque rico en procedimiento y en deslumbrantes efectos del arcaísmo bizantino (fig. 760).

Al llegar al período brillante del arte bizantino cristiano que promedia el siglo VI, y al latino de Occidente que hace la gloria de Ravena, al neo-bizantino posterior que llega hasta el siglo VII, estaban ya determinados los principales conceptos que dieron pie al arte innovador del período del bajo imperio y á las figuras canónicas que ornaron paredes y retablos. El ideal cristiano tenía también su sentido en ese período artístico y completaba el del anterior de concepción indecisa y de formas embrionarias de manos acaso poco expertas ó de pobrísimos artífices á veces sin ningún arte. Al llegar al siglo IV tomó vuelo y apariencia, se hizo ideal, de aparato, con el fin de dar al culto magnificencia y brillo con los deslumbres de la técnica. Era un ideal platónico (fig. 748) á que aspiraba el creyente y cuyo sublime sentido arrancaba del cielo; un ideal interno á que no estaba acostumbrado el hombre en los cultos populares y á que sólo los filósofos ó los iniciados creyentes de trascendental concepto podían antes prestar sentido. Era un ideal psicológico y por lo tanto *espiritualista*, que se adaptó al alma humana por su misma naturaleza, por sus relaciones íntimas y sus influencias inmateriales. Era un ideal que se elevaba á la mayor altura á que pudieran aspirar en los puros secretos espirituales las ideas y sentimientos más delicados y finos, más intensos é íntimos, más hermosos y sublimes. Era por esa condición el ideal del espíritu que se bastaba á sí mismo (fig. 748); que prescindía de la forma externa para la expresión sujetiva de sentimientos y conceptos; que sólo adoptaba la forma como signo, como símbolo ó como medio forzoso de ineludible empleo; que apasionado del lenguaje hacía caso omiso de la forma ó la trataba con negligencia: arte era que caía en vulgaridades de expresión é incorrecciones de dibujo, en especial en las catacumbas, tomando con las fisonomías apariencias de fealdades inocentes del más cándido arcaísmo; pero que por lo intenso del sentimiento y trascendental de los asuntos hace dejar en olvido las sencilleces de ingenio y las inhabilidades técnicas (fig. 749).


Fig. 748. – Pintura que representa á Cristo como pastor. Cementerio de Lucina

Oposición marcada hay (se ha dicho ya mil veces) entre el clasicismo plástico apasionado del cuerpo y el ideal cristiano apegado al concepto y sólo afecto á su expresión con pensamiento y sentimiento interno de carácter sujetivo é intento espiritualista. Toda la belleza de aquél estaba en la desnuda belleza, preclara, púdica y nítida; transparente, relevada y escultural; casi toda en la forma externa, que hacía el encanto selecto del ideal antiguo, y en la belleza psicológica y moral el del ideal cristiano alimentado de espíritu y traslucido por un signo ó un símbolo gráfico de intelectual sentido y orden trascendental. Adoraba el hombre antiguo de pueblos y períodos clásicos la hermosura en el cuerpo, y la veneraba el cristiano en la elevación del espíritu ó en los internos deliquios del alma emocionada y transpuesta por los arrobamientos íntimos. Por eso aquél miraba al rostro, á las proporciones del cuerpo, á los encantos del desnudo, al modelado primoroso, á la fascinación de los sentidos; al paso que el creyente cristiano tenía un ideal distinto que iba de espíritu á espíritu, del alma de un creyente artífice á la de un adorador creyente hondamente convencido. Era en aquél todo forma lo que le inspiraba adoración, y en éste era todo espíritu, alma transfigurada, lo que avivaba el fuego sacro de adoración evangélica. La adoración era

allí admiración de bello cuerpo, mientras que aquí eran el cuerpo frágil y humana carne indigna de idolatría, y el alma ser adorable como encendida y ardiente lámpara que, cual la de las Vírgenes prudentes, estaba flameante siempre por la luz de la plegaria.

Y la belleza ó la fealdad eran en los siglos primeros por igual adorables cuando, como en una criatura amorosa, sufrida y santificada, hallaban en la carne cárcel donde moraba el alma estrecha y aprisionada. Las figuras de Jesús que algunos padres recomiendan tenían por galardón la fealdad, y las que se ven en las catacumbas y hasta en las basílicas cristianas distan mucho de ser hermosas, si bien son vivientes é inspiradas como el Salvador indicado de Alejandro Severo. La supresión casi completa del desnudo en los cinco primeros siglos cristianos y en especial del III al VI, excepción hecha de algunos asuntos, como el Adán y Eva en el Paraíso, Daniel en la cueva con los leones y en los juguetones amorcillos convertidos en genios de vida, prueba hasta qué punto, aun en pleno *paganismo*, era mero concepto espiritual la producción artística, y aspiración sujetiva la aspiración estética con el bello moral, intelectual ó afectivo.

La considerable diminución de obras esculturales que no eran relieves de sarcófagos y la casi total supresión de la estatuaria de concepto cristiano hasta el siglo VII debióse en buena parte, al parecer, á la inclinación á huir de la idolatría y fanatismo; mas se debió también muy principalmente á la esencia inmaterial de las ideas contenidas en toda imagen plástico-gráfica. Expresamente recomendado está por varios escritores ascetas y padres de aquellos siglos la supresión de imágenes, como en el Antiguo Testamento y en la Doctrina Mosaica, pero debió también más proscripción á la condición de la doctrina, la espiritualidad de los asuntos y la adoración humana de ideales infinitos.

Esas innovaciones del concepto estético-moral del cristianismo en las figuras adoradas dieron pie á que al emplearse imágenes como parte decorativa se recurriese con preferencia á la pintura, donde ésta era posible, en vez de usar de las esculturas como esencial elemento expresivo de ideas. Bien al contrario de lo que hacían los romanos neo-griegos y sobre todo los helenos que tenían vocación plástica y pasión artística escultural. El incremento de la pintura de la decadencia griega y más aún de Roma pagana, preparó su predominio entre los cristianos más antiguos, como el desmedro politeísta y de la moral latina prepararon vía al cristianismo y reaccionaron en pro de la moralidad evangélica; pero lo que obró más que todo costumbre y predilección á la pintura fué su inmaterialidad, su rápida y fácil producción gráfica, su colorido espiritual y transparente como clara y tenue epidermis, en la forma de un concepto ó sentimiento, de una pasión intensa hasta con toscos é infantiles trazos, ingenuos y sencillos, llenos de timidez, de los primeros cristianos (fig. 750). Era como una epigrafía en líneas, sentimental y poética, en que el pintor primitivo moldeaba lo sensible de su espíritu ó lo intenso de su amor, de sus angélicas inspiraciones, trasunto de sentimientos y recogimientos internos, y donde quedaba estampada la ingenua y ferviente plegaria ó el amoroso deseo cernido en la armonía ideal de paz y hermandad evangélicas. No fué una pintura de arte hasta

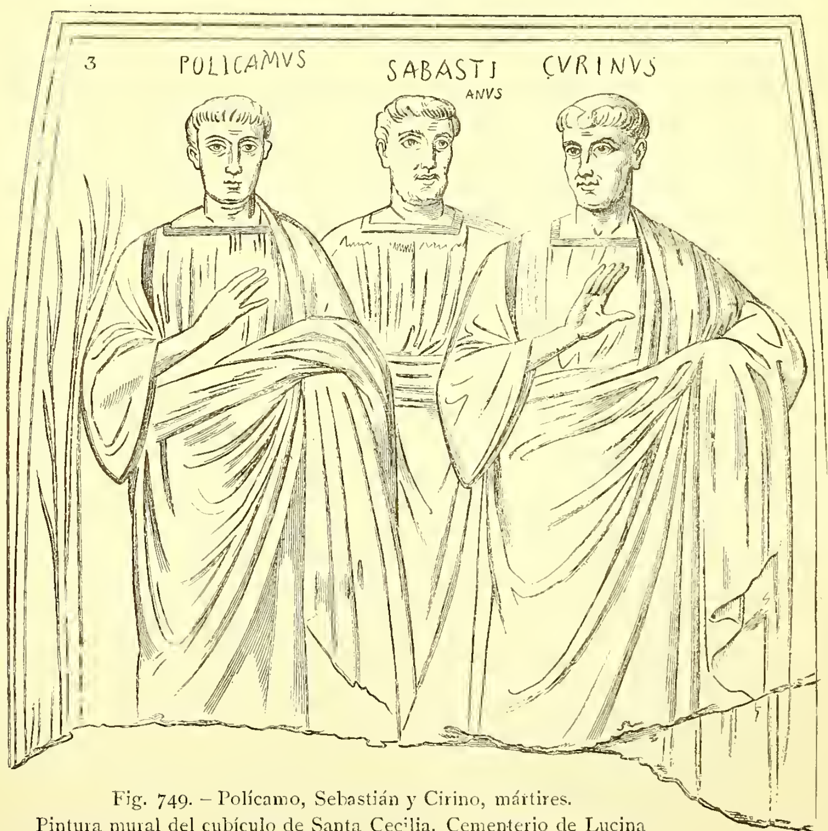


Fig. 749. – Polícamo, Sebastián y Cirino, mártires. Pintura mural del cubículo de Santa Cecilia. Cementerio de Lucina en Roma (quinto siglo) (?)

muy adelantada época, sino escritura con imágenes, trazada en rasgos espontáneos, pero vivos y naturales. Y tenían todas las fuerzas del poético espíritu clásico en sus idilios más delicados: sólo les faltaba la forma y el dominio de una técnica artística y magistral, pero no ideas ni sentimientos. En aquellos rostros de Cristo (fig. 751), en los del dulce Buen Pastor (fig. 753), en los de los inocentes amorcillos, en los de las Orantes en plegaria, en tantas cabezas y figuras escondidas en sombrías cámaras y perpetuas capillas ardientes, humeantes y aromatizadas por el incienso ó el bálsamo y más que todo por la oración, se halla la huella ó trasunto de toda la evangélica obra y la poesía amorosa de una espiritual religión transmitida por la pintura á los creyentes sencillos y de puro corazón.



Fig. 750. – Apunte de figuras pintadas en las catacumbas de Nápoles

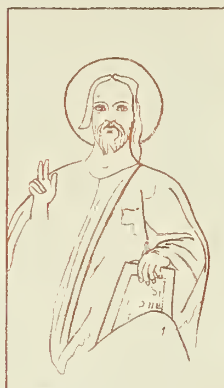


Fig. 751. – Cristo, pintura de una cubícula

Y al dejar el polvo de aquellos cementerios del martirio y aquellos cenáculos de los inocentes y santos, tantas veces manchados con sangre, abre el corazón sus alas y tiende el espíritu raudo vuelo bajo los arcos de las basílicas al contemplar la obra espléndida de seis siglos cristianos, de Constantino á Sergio III, continuada después en Italia hasta el final del siglo XV. Los mosaicos y pinturas de las basílicas de Roma y otros retiros y puntos conservaron el desarrollo de la imaginería religiosa, fruto de las nuevas doctrinas, y un cuadro de obras imponentes y admirables por su efecto, debido á un sentimiento nuevo y á inspirada concepción estética (figs. 747, 752 y 754). El ideal de belleza que por aquellos siglos se adoraba era el que siglos antes se iba ya desarrollando con tímido y reservado arte en los oscuros santuarios y sepulturas subterráneas; pero tomó tan gran vuelo é intentó obra tan grande decorando monumentos, que llegó á tener la apariencia del más imponente arte cristiano que el Oriente y Occidente vieron. El efecto es sorprendente, magnífico y sublimado en aquellos coros de ancianos, de apóstoles y de santos rodeados de ángeles y símbolos y procesionalmente dispuestos ó rítmicamente situados con monumental paralelismo en las catacumbas y las basílicas. Y el medio por que se obtuvo fué el mismo de aquel ideal y arte íntimo de belleza sujetiva que ponía á su servicio, con grandeza antes no vista y empuje tampoco usado, los elementos objetivos más espléndidos de la técnica adelantada entre lunares de forma é incorrecciones de diseño. Proponíase el arte de entonces tributar culto espléndido á la majestad divina, homenaje á su grandeza, y lo hizo con aparato que se impone al espíritu; propúsose sujetar al creyente á veneración profunda y á religiosa sublimidad, y lo logró con simples medios de sugestión perenne tan potentes como admirables. De entonces data el sublime del verdadero arte cristiano que no se conoció antes, que ningún siglo había sentido y que continuó siempre después en el arte italiano de religioso origen. Era el arte encumbrado, digno de aquella fe vehemente que produjo gigantes héroes, santos padres y prelados, lumbreras del cristianismo; arte mágico,



Fig. 752. – Cristo en el templo, pintura mural de una catacumba de Roma



Fig. 753. – El Buen Pastor del Museo Latrán (de fotografía)

como su elocuencia, y grande, como sus doctores, intenso como su ascetismo y sublime como su poesía.


Fig. 754. – Abside de la basílica de San Marcos de Roma

La fascinación de los peregrinos, entre los siglos IV y VII, en Roma, se corrió por los pueblos de Occidente y cruzó el mar interior, extendiéndose por las iglesias de Oriente y África. Ostrogodos y lombardos de Italia, borgoñones y germanos, francos, anglo-sajones, visigodos de España, después los godos y otros pueblos bárbaros que ocuparon la Europa, aparte de los celtas, griegos y latinos, que mezclados con los demás formaban las más hondas capas de la sociedad cristiana de los siglos aquí indicados, todos los que cruzaron la Italia desde la extensión del cristianismo ó peregrinaron á Roma para ver las tumbas de los mártires y recibir la bendición de los papas, todos sintieron el influjo del arte de las basílicas, fascinados por su esplendor. Sicilia y el resto de Italia, Alemania, Francia y países vecinos, Inglaterra y España, produjeron en sus templos primitivos recuerdos del influjo latino ó latino-bizantino de Roma y las basílicas grandiosas de aquellos días aún heroicos y de sociedades semibárbaras. Las instituciones monásticas, iniciadas en Oriente y de Oriente transportadas á Occidente desde el siglo V, extendidas luego á Lombardía, á la Galia, Borgoña, á las orillas del Danubio, en España, en Irlanda y en las Islas


Fig. 755. – El concilio de Nicea. Miniatura que imita las composiciones de pintura decorativa contemporánea

Británicas, llevaron con la cultura y civilización (con el derecho, la agricultura, navegación y comercio), con la paz y la creencia, los beneficios del arte, erigiendo monasterios y templos, produciendo imágenes de veneración y ornando hasta los más pobres santuarios de un arte parecido al que el Oriente y Roma cultivaron y por imitación extendieron á toda la cristiandad. La influencia de las instituciones monásticas de aquellos primeros siglos en la vida y carácter del arte y en su cultivo, extensión y adelanto, forma una de las obras históricas más brillantes de la civilización, con la de la poesía, gráfica y plástica. El capítulo de todas las abnegaciones y todas las luchas tenaces y obstinadas de aquellos primitivos ascetas,

grandes ó sencillos, llena hermosísimas páginas de vida histórica, de poesía y arte. Y el de las maravillas por millares venidas á luz por su empeño durante toda la Edad media, forma espléndido tesoro de primores, galardón de sus ingenios y riqueza peregrina de las comarcas, las ciudades y los archivos, bibliotecas y museos.

Bajo fecundos auspicios crecieron en este concepto los siglos VI, VII, VIII y IX, llegando las industrias de escultura con que se embellecían los altares y ornaban los personajes á admirable brillo y riqueza; la plástica á formas de efecto, y sobre todo la pintura, que aspiró á aparecer monumental en todas las regiones cristianas. El prestigio conventual, de comunidades y abades, de prelados, condes, señores y reyes, exigió y costeó tales esplendideces, que el pueblo admiró de hinojos, esclavo de toda majestad ó libre y grande ante la creencia. En plena época carlovingia, el prestigio y empuje, poder y grandeza de Carlomagno, aparatosos y espléndidos como de un césar romano ó un emperador bizantino, dieron al arte

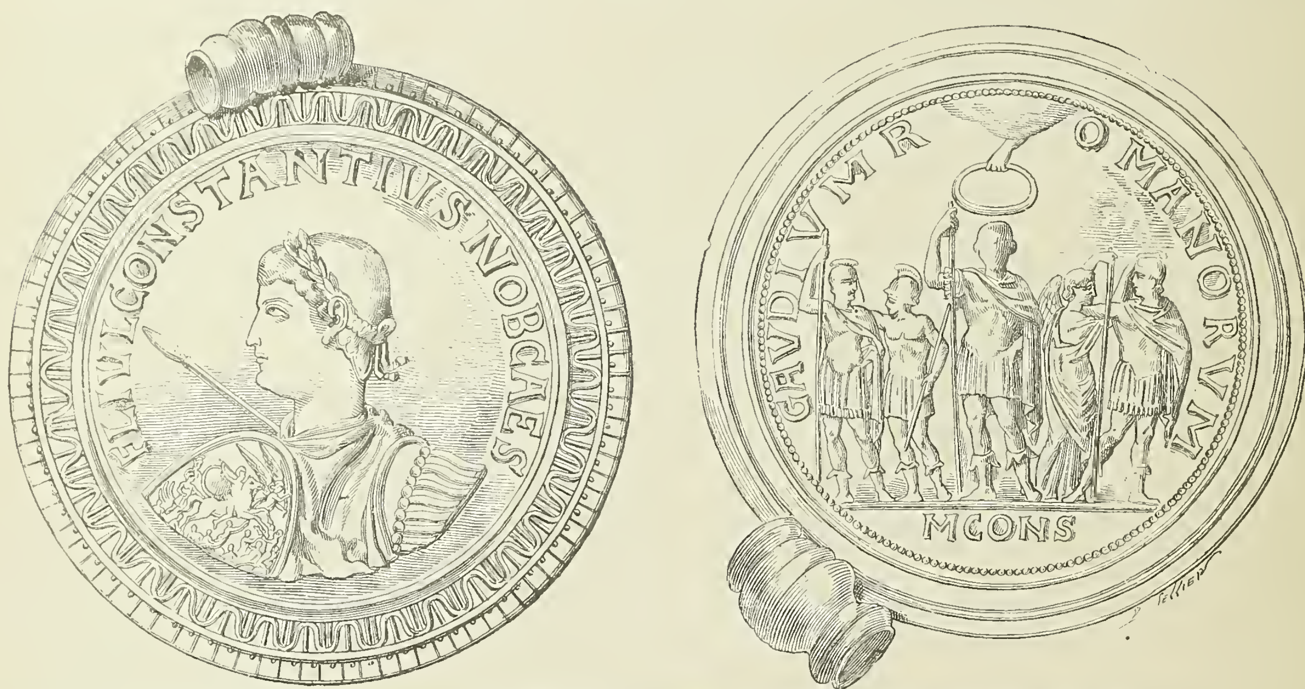


Fig. 756. – Medallón de Constancio II, existente en el Museo de Viena, con visible imitación clásica antigua. (Caras de anverso y reverso con grabados característicos)

tal ímpetu que le tornaron con más grandiosidad y prestigio que el que en Occidente obtuvo, y le extendieron más regio á todo el país imperial y á los vecinos y lejanos que antes del siglo VIII. Aix-la-Chapelle, San Galo, Ottmarsheim (Alsacia), Santa María de Michelstadt y otros monasterios y templos benedictinos de entre Carlomagno y Carlos el Calvo (768 á 877), son bellos recuerdos históricos de la importancia que adquirió el arte cristiano del siglo VIII, de la influencia que tuvo y de los modelos en que se inspiró. El arte latino y el bizantino se hallaban fundidos allí, y el oriental predominando con sus peculiares influencias de que Ravena tiene recuerdos.

Brillaba ya entonces el germanismo, y el espíritu indo-germánico se extendía ya á la sazón en Europa por las semejanzas de familia de los diversos pueblos bárbaros que la ocuparon después de la dominación imperial romana, mas sobre todo por el influjo preponderante del emperador Carlomagno, cuya corona y cetro daban protección á Occidente, y se imponían hasta á Roma, conteniendo á la vez al árabe, que dominaba al Mediodía. La imposición del germanismo se trasluce desde entonces en las artes como en la vida pública de las naciones neo-latinas, y avasallando su espíritu hasta en greco-romanas comarcas daba el sentido ático, rico en grandiosidad y en imaginación fantástica, á las artes occidentales que tenían por elemento la plástica y el dibujo. El anglo-sajón y el escandinavo le imitaron más que todos, impelidos por lo fantástico, y el normando y bretón le tomaron por modelo durante porción de siglos. Hasta llegar al X las artes occidentales y las industrias artísticas pagáronse de lo grandioso, imponente y magnífico, casado

con lo fantástico y fastuoso, y dando tortura al ingenio y caracolando las formas, haciéndolas recargadas, complicadas y ampulosas, dieron comienzo á aquel arte que enriqueció la Edad media con sus trabajadas figuras, sus castigados trazos y su énfasis fantástico, en líneas cruzadas, retorcidas, serpeantes, en voluta y en espiral y decorado de convención, que revelan gusto puramente imaginativo y de inspiración decoradora é ideal.

Informado en esas aficiones preséntase en todas las obras el arte plástico gráfico europeo desde el Ebro al Danubio y desde Irlanda á los confines de Germania. Crecida la actividad gráfica, extendióse á toda clase de artes é industrias y púsose al servicio de la caligrafía para adorno de los manuscritos con ornatos y pinturas á que los monjes se dedicaban. Enriquecida la cultura con piezas literarias y empleando la creencia libros adecuados para satisfacción de la piedad y las prácticas del culto, tomó incremento grande la pintura de manuscritos al par de la caligrafía. La miniatura que con los antiguos romanos hizo notables adelantos, propagóse á todos los países donde había establecidas instituciones conventuales, señalándose las escuelas italo-griegas y sus influencias con obras importantísimas, que en muy pequeña parte se conservan todavía en las clásicas bibliotecas. Y el arte en crecimiento de los latinos bizantinos y en exuberante actividad en tiempos de Carlomagno ó entre los siglos VII y IX adquirió el tipo general de las obras coetáneas en manos de los monjes calígrafos (fig. 755), y caracteres de escuelas en monasterios determinados de regiones geográficas. Tiene, sin duda, parte la geografía local y parte la etnografía en los rasgos peculiares que cada región adoptó, y principal parte tiene la cultura general y el gusto é influencia de época, que dió por igual en bien distintas escuelas un tinte común histórico á los pergaminos todos. Distinguiéronse, empero, en este ciclo y período dos estilos que fueron imitados hasta el siglo XI; el estilo de los francos, de influjo carlovingio y que apareció espléndido en días de Carlos el Calvo hasta Lotario; el irlandés, de brillante caligrafía y raro adorno, extendida de los monasterios del centro de Europa y entre ellos de espléndida manera á los suizos monjes de San Galo, escuela bizarra y grotesco-fantástica que convertía el ornato y la imaginería en caligrafía rara de entrelazados trazos, y la escritura en imagen, dando á una y otra rasgos artificiosos no imitativos ó feas facciones y cuerpos infantiles, grotescos ó ridículos, que interesan por su candidez y por lo original extraño y la combinación peregrina. A esta escuela se liga, como su imitadora, la de los monjes anglo-sajones, también enlazados con los francos, de aficiones italianas, mezcladas con las bizantinas, é interpretadas de la original manera de Irlanda y país de Gales. Crecido el neo-bizantinismo dió en su última etapa manuscritos de invento clásico en que se ve muy de bulto la imitación del clásico griego y romano antiguos. El poderoso y tenaz influjo monástico vivificó estos trabajos con primores de color y de ingenio peregrino, especialmente en la ornamentación. Y la baja Edad media dió con ellos el trasunto de sus últimos esfuerzos en biblias, evangeliarios, códices, libros de coro y otros con que se enriquecían bibliotecas, se engalanaban oratorios, se hermoseaban los altares y se evangelizaban los creyentes.



Figs. 757 á 759. – Áureo del augusto F. Víctor. – Valentiniano II. – Honorio (Museo Británico)

Extendido el dominio árabe antes del siglo X por el Mediodía de Europa, el Asia Central y el Norte de África, dejó sentir también sus influencias entre las escuelas artísticas en lo ornamental arquitectónico, ya que no en lo figurativo, que era contrario á sus creencias y espíritus iconoclastas. La fantasía rica, creadora de formas geométricas y de entrelazadas líneas, transpuso en alas del arabismo las regiones del Mediodía

y se mezcló con arte y recato á la decoración medioeval de monumentos y piezas gráficas. Tuvo, pues, también su parte entre los siglos VIII y X; pero fué menos importante que las demás influencias mentadas anteriormente, pues la pintura y escultura eran poco menos que ignoradas y estuvieron proscritas como productoras de imágenes á los adeptos del islamismo.

Al llegar al siglo X la civilización cristiana estaba saturada por entero de los elementos complejos de que antes se informaba y que los cuatro primeros siglos habían ido acumulando; que mejoraron el V y VI y el VIII y IX armonizaron, basados todos en concurrentes elementos bizantinos y latinos y en el germanismo influyente por obra de los soberanos. Monjes, clero y prelados, condes, señores y reyes emulando á los papas, cooperaron al esplendor del cristianismo y de sus artes con su piedad ó su trabajo. La obra del tiempo y los pueblos, de las instituciones y los hombres dió su completo resultado entre 550 y el fin del noveno siglo, siendo el de Gregorio el Grande (590) y el del emperador Carlomagno (768) los dos grandes períodos trascendentales y de sólidos elementos fuertemente estimulados por tan señalados patronos.


Fig. 760. – Justiniano con su séquito, mosaico de San Vitale, de Ravena

El cuadro del desarrollo histórico de las artes cristianas en los diez primeros siglos ó de la baja Edad media, se puede sintetizar de este modo: siglo I á IV período de las catacumbas y de las primeras basílicas, de los ensayos indecisos y de los tipos en formación con influencia antigua: su punto más culminante fué la época de Constantino (306 á 337); siglo IV al siglo VII, período basilical y de los grandes mosaicos que comienza con el primer emperador cristiano (fig. 747), continúa con Honorio (399) (fig. 759), se sostiene con Teodorico y los monarcas ostrogodos (493 á 525), y tomó vuelo en Oriente con Justiniano el Grande (527) (fig. 760) y en Occidente con Alboin Longimano, soberano de Lombardía (568), y sobre todo con el ejemplar papa Gregorio (590); siglo VII á X que propagan las artes magníficas, monumentales de las basílicas en que predomina el mosaico; toman importancia los manuscritos con la caligrafía monástica, influyen el Oriente y Roma, crecen las instituciones religiosas que extienden la civilización á todos los pueblos semibárbaros é impera la dinastía carlovingia bajo el cetro de aquel emperador que inició con su poder el germanismo y dió á las artes nuevas formas basadas en el gusto ecléctico de bizantinos y latinos. Fué el último período en que el cristianismo dió á las artes su aspecto religioso primitivo y los postreros caracteres del largo período de ensayos y de preparación medioeval. De entonces data aquel arte que cultivó la Edad media entre los siglos X y XII y que tomará rasgos de escuelas diversas, todas ellas grandiosas, monumentales é imponentes, que pueden apellidarse monásticas de pueblos indo-europeos, arte que lleva nombre de románico. La última etapa majestuosa del predominio conventual en los esplendores del ingenio.

LA PINTURA Y ESCULTURA

EN LOS CEMENTERIOS DE LOS PRIMEROS CRISTIANOS

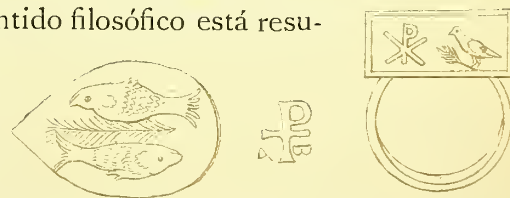
(Siglos I á IV del bajo imperio)

Oscuro y lleno de dificultades aparece en la historia del arte el período de comienzo, no pudiendo precisarse cuándo empezaron á producirse imágenes ni cuáles fueron éstas. Las noticias conocidas hacen referencia, aparte del Salvador de Alejandro Severo antes mentado, á las típicas del Buen Pastor en escultura y á los varios asuntos del Antiguo y Nuevo Testamento, hechos representar por Constantino, entre los que se mencionan los de Daniel y Jonás, aquél rodeado de los leones y éste sin duda saliendo de la boca de la ballena, temas que se han reproducido antes en diferentes grabados (fig. 745) y que se mencionarán de nuevo como prodigados en relieves de sarcófagos y en sinnúmero de pinturas. Figuras eran que tenían atractivo plástico y que pudieron ser también bellas y cuyos asuntos podían dar lugar (y lo dieron) á grupos, relieves y composiciones coloridas de elevado concepto alegórico ó simbólico y á interesantes pinturas. En el empleo de signos y símbolos las estatuas de los primeros emperadores cristianos como Constantino (fig. 761) y sus insignias ó divisas, tienen entre imitaciones clásicas de la más bella estatuaria y de los más preciados retratos, ejemplos en alto relieve del entrelazado monograma, señal predilecta de los cristianos.



Fig. 761. – Estatua con el símbolo de Jesús Cristo Salvador

Sábese que en época indecisa comenzó á emplearse como significativo símbolo el de las letras griegas *alfa* y *omega*, primera y última del alfabeto, que en el lenguaje de los signos cristianos significaba *principio* y *fin*, como cualidad inherente del autor de la humana criatura, que no tendrá fin ni tuvo comienzo, y es por su divina naturaleza principio y fin de todo lo creado. Símbolo también usado de antiguo y más prodigado que otro alguno, distintivo y emblema de todo creyente en Cristo, era el monograma formado por la cruz y las letras X y P (fig. 762), que representan las primeras capitales griegas del nombre de Jesucristo. Un alto sentido filosófico está resumido en la primera expresión de las letras *alfa* y *omega*, reuniendo en la forma menos plástica y en espacio brevísimo el símbolo mínimo de más prodigioso alcance que el cristiano, y hasta el hombre, haya podido imaginar. Y es tan clara como gráfica, tan sintética como grande la expresión de su significado (1). La combinación de las cifras entrelazadas del nombre de Jesucristo es también varia, hábil y elocuente: revela alta penetración de su concepto y empleo religioso como señera y memento del cristiano. Era


Fig. 762. – Diferentes monogramas y símbolos de Cristo

(1) Véanse los estudios del autor de este libro titulados: *La vida de las Catacumbas*, publicados en la revista *La sociedad cristiana*, Barcelona, 1889.

desde muy al principio la expresión imaginativa de universal y constante empleo para adeptos y afiliados á la doctrina preclara del *Cristo Salvador*, apareciendo desde entonces como señal y distintivo de todas las obras y objetos consagrados á su culto ó que adherían á su recuerdo. Eran en todas partes signos escogidos y señales de paz y de amor, de sacrificio y abnegación.

Combinados de artístico modo, con severa y elegante simplicidad, entrelazados las más veces ó juntos y sucesivamente agrupados ó colocados aquellos dos signos sencillos y bellos, vivamente expresivos, aquellos dos monogramas recuerdo del Redentor; rodeados muchas veces de flores, palmas, laureles y olivo, aves, pajaritos ú otros símbolos (fig. 763), aparecieron siempre como blasón de familia y empresa de sus escudos. Los artistas y los cristianos de las catacumbas los transmitieron con sus artes á los creyentes posteriores, que les fueron conservando con tradicional piedad en sus joyas de arte y culto. En aquellos arcanos fatídicos para los no iniciados, en aquellos lugares de sublime consuelo para el primitivo cristiano, se hallan aún todos los símbolos y todas las representaciones de su iniciación y de su fe, signos y símbolos, representaciones de alto sentido, de un significado íntimo y objetos de adoración, no por su mera forma, sino por su significado; resúmenes gráficos y elocuentísimas síntesis, aunque algunas veces oscuras, pero de clarísimo lenguaje para sus vivos creyentes, que son hoy como ayer, y serán mañana como hoy, de estética trascendencia y de intelectual significado, de enseñanza perenne y de filosofía admirable.

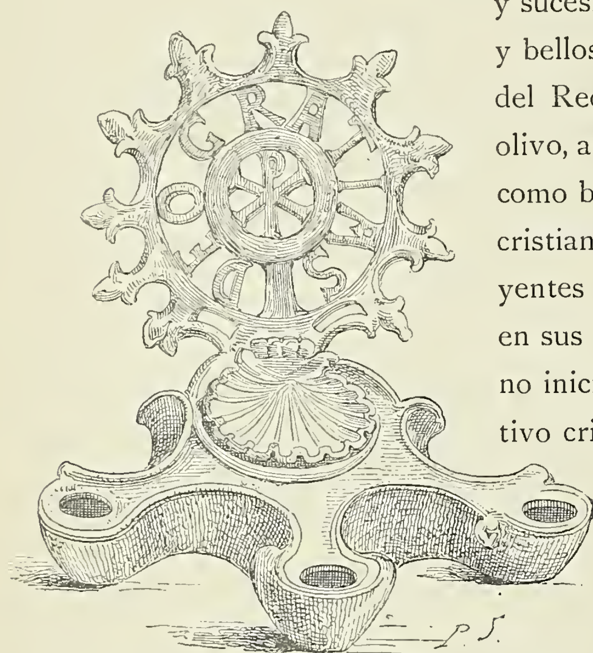
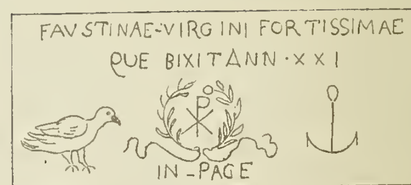


Fig. 763. – Lámpara cristiana con el monograma de Cristo é inscripción decorativa. Museo Latrán

Varios móviles fundados dieron lugar á la aceptación y la vasta prodigalidad de aquellos signos sencillos entre los cristianos primitivos, así en sus objetos suntuarios, en sus piezas industriales, como sellos, lámparas (figs. 762 y 763), piedras grabadas, y en sus pinturas murales ó sus naturales esculturas y hasta en las imperiales insignias (fig. 761), y eran aparte de las de creencia. Ante todo, por lo conciso de los signos como á distintivo de doctrina y por el ideal que retraían; luego por la predilección que les tuvieron aquellos adeptos creyentes que habían nacido con ellos y que los habían creado, y porque tampoco les tenían los creyentes paganos entre sus signos distintivos. Resumían además una doctrina que nacía, y como signo ideal se apartaban de toda forma y de toda figura idólatra. Llevados como divisa eran señal distintiva por que podían conocerse y con que se reconocían los adeptos y apóstoles de una creencia y los discípulos ó miembros afiliados á una Iglesia. Entre las combinaciones de ornato y geométricas, los monogramas y letras griegas de signo juegan una importante y noble parte, como selecto ó bello elemento decorativo (fig. 763), repetido entre los árabes y orientales más tarde, revelando ya entonces por ejemplos fineza de ingenio latino.





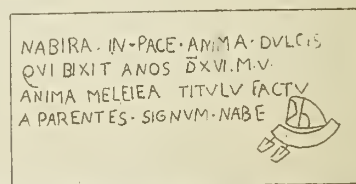


Fig. 764. – Indicación de algunas figuras simbólicas cristianas

Muchos otros objetos emplearon también los cristianos de los primeros siglos, de que dan reproducción relieves y pinturas, y particularmente éstas, formando con ellos timbres y emblemas, símbolos expresivos y tomando por elemento las plantas ó figuras naturales, en especial vivientes (fig. 764), ú objetos del mundo real y hasta los objetos mismos que tenían los *paganos* en sus plásticas figuras de religioso empleo y mitológico sentido. Dábanles otro significado por la diversidad de concepto y las muchas aplicacio-

nes que su nombre, forma y cualidades pueden adquirir, y por el lato sentido y las explicaciones sin fin á que la composición de símbolos da en todo tiempo lugar con relaciones morales, intelectuales ó afectivas y de carácter íntimo, á que por afinidades de época, de pueblo y de ideas presta lo parcial y transitorio, condicional y sintético de todo pensamiento humano. De las formas y símbolos antiguos hacían los cristianos nuevo uso con significado nuevo, admitiéndolos también (según opinión de hoy) porque servían de égida para ponerse á cubierto de las iras de los tiranos y de las idólatras turbas que los confundían con sus emblemas. Aceptáronlos á la vez porque hechos entonces habituales y de aplicación común de toda la sociedad permitían comparaciones que hasta el más rudo entendió. Eran obra del ser elástico, de las relaciones símiles, que en variedad infinita puede en su complexidad establecer el entendimiento entre las formas y los conceptos, las imágenes y las ideas. Y eran como fruto de fantasía unas nuevas obras de arte que podían tener atractiva plasticidad externa y sujetiva belleza. Desde los más elementales signos que en las catacumbas se hallan, hasta los de forma más escultural ó de fondo más elevado, todos los elementos figurativos que los cristianos emplearon tuvieron carácter de imagen, concepto y forma artísticos, á veces delicadísimos, como encantador idilio, epigramático y gráfico. No es por lo tanto justa la opinión de los que afirman con estrecho juicio clásico, siguiendo á K. O. Müller, que muchos signos cristianos y sus relaciones simbólicas eran alusiones mezquinas como concepto y forma de arte.



Fig. 765. – Decoración de una sepultura con amores, pájaros, pámpanos y Cristo entre discípulos

La costumbre por un lado y por otro las aclaraciones de sacerdotes é iniciados las hacían pronto inteligibles hasta á los mismos neófitos. Los padres y doctores cristianos de aquellos tiempos de azares las explicaban también dándolas á comprender y preparando á la costumbre. Pronto fueron habituales, y su gráfico significado quedó el mismo durante porción de siglos. El pavo real, por ejemplo (fig. 741), recordaba la inmortalidad; el pelícano, la resurrección; la paloma era signo de paz y de sencillez creyente, como lo eran el gajo de palmera y la rama granosa y florida... Y en torno de estas expresivas aves ¡qué de símbolos bellos se extendían! Lindos pajarillos y avecillas inocentes llevaban el pensamiento al cielo y en su pico otras ramas expresivas; mansas ovejas y corderillos eran, según hoy se entiende, los creyentes acogidos á la Iglesia; fornidos becerros simbolizaban el pecado; liebres y conejos fugitivos enseñaban al creyente á vivir precavido; veloces caballos señalaban la rapidez del alma en marcha hacia la otra vida; ciervos y cervatos enseñaban á buscar el agua refrigeradora que apaga la sed del que cree; el vigilante gallo llevaba el alma ausente del cielo á sigilosa espera; el símbolo de Pedro que pedía arrepentimiento; y el pez, (fig. 762) con su nombre griego *(Ixtys)*, señalaba las iniciales letras de aquel nombre de Jesús: *Jesús Cristo, hijo de Dios Salvador*. El Oriente y el Occidente hicieron del último el preferido símbolo de los cristianos y neófitos.

Entre las plantas, las cepas y las parras con intrincada forma, con elegantes ramas pobladas de avecillas, de racimos y pámpanos (figs. 742 y 765), eran símbolo eucarístico, como lo eran la espiga y el manojo de trigo; lo era el olivo, de virtud y de obras santas, de sencillez y misericordia; la palma y el laurel, de fe triunfante, y el ciprés, de amante anhelo que trasmonta á la eternidad.

A veces una misma imagen tenía á la par dos sentidos, y en ocasiones, duplicados, opuestos y encon-

trados, tales son dos gallos de frente, símbolos del bien y del mal, dispuestos á la pelea ó ya en reñida lucha, y otras veces adquirían las figuras la expresión de larga frase ó de vocablo compendioso con interpretación filológica. Tal acontece con las gráficas figuras del pato y el buey, cuyos nombres latinos, con ligeras variantes, recordaban á la sazón la esperanza constante de hallar paz en la lucha y consuelo en las tribulaciones que asediaban al creyente en los albores del cristianismo. Eran tan serios y tan sencillos en la elección de los símbolos sus convencidos autores, que hacían de ellos constantemente el elevado lenguaje de sus ideales íntimos. Es nuevo é interesante, conciso, compendioso y sintético el significado de sus imágenes; era prueba de fe sencilla, de abnegación y mansedumbre, de amor y religiosidad; lo era de una grey sufrida, que fuerte y humilde en sí, ora, sufre y se resigna, que se humilla y se eleva harta de quebranto y duelo en la mansión terrena, en busca de región más pura (1).

Todos esos elementos expresivos del primitivo arte cristiano ajenos á la materialidad idólatra de los pueblos antiguos, se hallan desparramados en sinnúmero de objetos y conservados á través de generaciones que les fueron reproduciendo con idea y forma más ó menos modificadas. La sociedad cristiana de Roma, Nápoles, Ravena y otros puntos de Italia, África y Asia, los prodigaron sin fin durante los diez primeros siglos, y especialmente á lo que parecía, del segundo al séptimo, en sarcófagos y piedras sepulcrales, vasos sagrados y lámparas, objetos de vidrio, sellos y anillos, muebles y útiles de culto y privados, y de modo abundantísimo y pródigo en pinturas decorativas cristianas. Las oscuras y fúnebres excavaciones de las catacumbas, cementerios, lugar de retiro y oración, capillas funerarias y á la vez templos donde se congregaban los cristianos; casas de evangelización y propaganda de los primeros y trabajados tiempos de los creyentes y apóstoles de Cristo, guardaron con sus útiles y objetos funerarios y rituales millares de pinturas en que se reproducen sin interrupción todos los elementos simbólicos de la religión naciente. Bajo sus rústicas y desiguales bóvedas, á través de las vías intrincadas, oscuras, sombrías, indecisas, tortuosas, encontradas, se halla todo aquel cúmulo de ideas gráficas con expresivo empleo y típica y sencilla forma.

Pero allí existe también todo el cuadro de imágenes y asuntos que en período ya experimentado empleó conscientemente el iniciado en la sagrada doctrina como expresión de ideas comunes, de ideas evangelizadoras, de piadosa y adorable historia. En las toscas paredes, en las bóvedas y arcos, en los nichos depósito de difuntos *(arcosolio)*; en los sepulcros ó urnas de mártires y santos ó de señalados personajes (fig. 765) convertidos á veces en altares por ejemplar piedad ó doloroso martirio del héroe, justo ó santo allí depositado; en las aras y altares, en los recintos y salas *(cubiculum)* de reunión, á veces panteón de varones grandes y ejemplares en saber sagrado y virtud ó en representación evangélica, como la sepultura de los papas en el cementerio de San Calixto, que servían de capilla y oratorio, y hasta en las sillas de los prelados *(cathedra)*, en los cálices y frascos de religioso óleo ó de aromático bálsamo, ofrendas á los difuntos, se halla toda la iconografía que adoptaron los cuatro ó cinco primeros siglos en sus lugares sagrados. Allí las simbólicas representaciones de Cristo y los retratos ideales de Jesús y de María, las escenas de amor y gozo del Evangelio, las figuras de los apóstoles y los doctores, de los mártires y santos en los lugares preferentes de los nichos y salas, con las del Antiguo y Nuevo Testamento, las parábolas del Evangelio ú otros temas dogmáticos y de doctrina; allí los asuntos de enseñanza y los morales, los temas de vida religiosa, las escenas históricas y de costumbres, las figuras individuales y de retrato en los espacios de los sepulcros y nichos; allí las complicadas composiciones entre ornamentales y geométricos trazos, llenando de bello y elegante modo clásico los techos, arcos y bóvedas, de nichos, cubículas, salas y capillas. Y por todas partes desparramados, delfines, pegasos, hipocampos, aves, genios, coronas, flores, palmas, como explicativas figuras decorativamente arregladas en torno de otros signos,

(1) *La vida de las Catacumbas*, lugar dicho, II.

emblemas é inscripciones. De cuarenta á sesenta cementerios ya conocidos, cuyas calles unidas se extenderían á más de 380 leguas, encierran aún hoy sólo en Roma más de siete millones de sepulturas donde se guardaron incalculables huellas de aquella cristiana labor en relieves y pinturas, que desde Bosio en 1600 hasta el infatigable y sabio Rossi en nuestros días, confirman y corroboran los conceptos de los cristianos primitivos.

Entre las representaciones simbólicas de Jesús figuraban crecido número en pinturas de techos y paredes las que recuerdan al Buen Pastor del Evangelio, joven, imberbe, vestido á la manera antigua con corta túnica ceñida á la cintura, alto borceguí, polaina y larga cabellera en bucles, como en la semiclásica estatua del Museo Latrán (fig. 753) ó en el sarcófago cristiano guardado en el mismo museo (figura 742). A veces, caída la túnica en la parte superior, deja á descubierto brazo y hombro y la mitad del pecho, y cruza éste estrecha correa que suspende alforja ó zurrón al costado. Suele llevar á la espalda un cordero, cuyos pies sujeta entre sus manos, y otras veces un cayado donde se le ve apoyarse en diferentes pinturas. En ellas se halla rodeado de corderos y ovejas que contemplan al pastor y que éste suele acariciar, á la vez que defender de un becerro de largos cuernos, símbolo del pecado (fig. 766). Es la figura del Buen Pastor tomada del Evangelio, pero que por ser recuerdo algunas veces de Baco y más comúnmente del Mercurio Criophoros de la época romana (1), tenía aún sabor antiguo y sentimiento clásico. Su actitud llena de gracia es la que dió el arte helénico y su continuador greco-latino á sus dioses adolescentes y á sus más jóvenes Apolos; pero su dulce fisonomía y tinte sentimental, su ideal melancólico son los de aquel amor dulcísimo, de aquel purísimo amor que inspiró el Evangelio. Rodéanle en las pinturas agraciados arbolillos de pintoresco dibujo, ó forman con denso follaje y troncos apiñados fondo de paisaje á su bellísima figura, componiendo dentro marcos elegantes, centros importantísimos de las pinturas decorativas y alegorías amables de platónico sentimiento y pura inspiración, salidos por obra de ingenio y semiclásico gusto de singulares artistas creyentes y evangelizados (figs. 767 y 768). Eran una concepción nueva en sus relaciones con la creencia, y un tema delicadísimo henchido de ideal poesía que interesa y atrae por su sentimiento neo-griego ó melancolía oriental, y que como las pinturas y esculturas posteriores á Alejandro atrae por lo insinuante y cautiva por lo dulce. Es creación de puro platonismo en la imaginativa concepción del intenso amor de Cristo, y la imagen de Jesús que vela por su rebaño.



Fig. 766. – Dos representaciones distintas del Buen Pastor tomadas de las catacumbas

Debió ser figura antigua y una de las primeras adoptada por los discípulos del Salvador, que en tiempos de Constantino se producía de escultura, y que con prodigalidad de formas figuró la pintura en los más importantes sitios de las bóvedas y capillas y sobre las más importantes tumbas. Y debió ser de las primeras representaciones de Jesús, pues se le halla de común formando el centro interesante de la más clásica fecha y de más antiguo gusto entre combinaciones bellísimas de ornatos, líneas y escenas de cenitales cuadros que recuerdan en detalle y conjunto el marcado gusto greco-romano ó el delicado grecismo de las pinturas de Pompeya. La misma abundancia de reproducciones de esta figura alegórica demuestra la

(1) Por relaciones externas, que no por ideas, pueden compararse las figuras 413 y 660 y otras de más puro concepto, con las del Buen Pastor de pinturas y esculturas primitivas cristianas. La más bella figura del Buen Pastor en escultura se halla hoy en el Museo de Constantinopla.

aceptación que entre aquellos creyentes adquirió hasta los siglos IV ó V. En días de Tertuliano ornaba vasos y cálices, y es posible que la escultura y pintura le adoptaran por igual y le dieran aceptación, debiéndose su prestigio á su recuerdo bíblico que la predicación de Jesús y antes los profetas hicieron popular. Es la imagen que más se ajusta en las obras plástico-gráficas al sentimiento de las parábolas y al gusto idílico y pastoral que inocula con sus encantos la poesía del Evangelio. En las esculturas cristianas y las pinturas de cementerios el mancebo sentimental que representa al Buen Pastor ladea con dulzura el busto, inclina con bella actitud el cuerpo, vuelve el rostro de medio lado con sentimiento fino y mira con ojos melancólicos y semblante henchido de amor, recordando en su impresión general las figuras míticas y legendarias de los continuadores de Apeles, Praxiteles y Scopas, pero sin sensualista cebo, ni pecaminosa malicia. Son obra de una sociedad creyente y sufrida, paciente y resignada, anhelante de consuelo y paz en medio de los horrores y crueldades del imperio, sedienta de amor y caridad, que estampaba en el concepto é imagen ideal y sintética de su creencia el ideal de sus deseos de sosiego y amor, hermandad, bienestar y consuelo. Es la síntesis expresiva y corpórea de esa aspiración unánime de toda la grey cristiana del siglo I al IV después de J. C. A ellos van unidas otras representaciones de carácter y significado parecido, como los segadores y las orantes, niños desnudos ó amorcillos vendimiando, cosecheros, efebos y mancebos con cuernos de abundancia (1), entre ondulantes parras cubiertas de pámpanos y cuajadas de pajarillos ó sendos racimos de uvas: temas poéticos, pastoriles, idílicos, amables ú amorosos, relacionados con las fecundas y paternales dulzuras de una confortadora y espiritual religión.



Fig. 767. – Pintura de un techo de sepultura con varios asuntos bíblicos y con el Buen Pastor en el centro

A las representaciones en apólogo que simbolizan á Cristo con la figura del Buen Pastor, debe relacionarse la que en diferentes pinturas de cementerios coetáneos de Roma representa á Cristo en imagen de Orfeo (fig. 769), sentado en una roca ó de pie, en medio de arbolillos, con gorro y traje de joven frigio, rodeado de aves, cuadrúpedos domésticos y fieras, que atentos á los acordes de su lira, parecen templar su esquivez y fiereza, como recordando en alegoría ó apólogo á Aquel que con su doctrina y mansedumbre templó las pasiones y desvíos de los hombres que la quisieron oir. Es un tema hermanable con el del pastor cristiano, colocado como aquél en las pinturas y techos de los nichos, sepulcros y capillas, ya en cuadro central rodeado de un marco de asuntos bíblicos ú otros de cristiano tema ó sentido y de antigua apariencia latina ó greco-romana, ya inscrito en franjas y ornatos con arquitectónico estilo clásico de pintura decorativa. La figura de Orfeo tiene igual sentido poético, igual sentimiento melancólico y



Fig. 768. – Decoración pintada de otro techo de sepultura cristiana de Roma

(1) Véanse las figuras de nuestro estudio *La vida de las Catacumbas*, II y III.

de platónico gusto, inspiración del Evangelio, y forma pareja adecuada con el de la figura antedicha. Las representaciones de Mitra, Ganimedes y Paris, etc. (figs. 317, 500 y 501) de tiempos decadentes griegos é intermedios romanos (ú otros parecidos), pudieron haber dado idea para el referido de Orfeo de comienzos del cristianismo. Es en este período más platónico y tal vez más *sentimental* y tiene más elevado sentido, fruto de ideal más puro (fig. 769). Comparadas esas dos figuras con las de la antigüedad clásica, tienen tales semejanzas entre sí y con las míticas por aquélla creadas, que no puede dejar de observarse la reproducción de las de Orfeo y el Buen Pastor de los de tipos greco-orientales, así en la actitud y ademanes, sentimiento y expresión, como en el traje y plegado. Son tipos de un mismo pueblo y gusto artístico mismo con idea y espíritu distintos. Y la relación del mito antiguo con el personaje divino en la figura de Orfeo, es puro greco-romanismo y de origen latino legítimo. Pero lo que sobre todo resalta en las dos figuras cristianas, es su antigüedad prístina entre la imaginería naciente, su prioridad de concepto en la iconografía simbólica, su neoplatónica filosofía de los primeros siglos del cristianismo, sus interpretaciones judías y sus relaciones órficas, su modo de comprensión á la manera greco-itálica. Échase de ver por igual en una y otra figura la importancia que tenían por lo muy prodigadas y por el preferente lugar que ocupan; la aceptación que adquirieron, el tinte complejo-cristiano, ó como hoy se dice, *romántico*, que ofrecen, á la vez que su peculiar cualidad de grupo ó secta creyente, quizás antes de entonces, y del carácter condicional de imágenes históricas, informadas por una misma interpretación del fin paternal y civilizador de la religión de paz.



Fig. 769. – Pintura de bóveda con la representación de Orfeo y diferentes temas bíblicos y ornamentales. De la catacumba de San Calixto

Enlazados con esos asuntos aparecen también otros de recuerdo antiguo, cual el del Amor y Psiquis niños, cogiendo flores, cazando, vendimiando, trepando y solazándose en intrincado ramaje de follaje tupido y pintoresco pámpano (fig. 771). El asunto es campestre, idílico, semejante á los de piedras grabadas y pinturas griegas y romanas, cuyas tradiciones clásicas de origen alejandrino se conservaban todavía, interesando á los cristianos que las imitaban en sus relieves y decorativas pinturas, símbolos de la eucaristía ó de las fecundidades benéficas de la doctrina innovadora. Pero el tema que al parecer tenía más aceptación entre los que Roma prodigaba, era desde los primeros siglos, el de la bellísima figura de la Orante con los brazos abiertos y en actitud fervorosa, vistiendo larga túnica de holgadas mangas, cubierta la cabeza con un manto y desnudos los pies, con el pelo suelto, dirigiendo una plegaria sentimental ó íntima, sentida y amorosa (fig. 770). Es otra figura poética delicadísima, creada por un mismo concepto y con parecida inspiración que las del Buen Pastor y Orfeo, figura que el romano antiguo debió tener en las sepulturas de su último período, y que posee todo el encanto de las figuras coetáneas de aquellos cementerios latinos. Era la imagen de la oración, pura, amorosa, angelical, con que el corazón lacerado por la pérdida de un ser querido y las congojas de la vida, imploraba al cielo gracia enviando las plegarias, y era la más pura

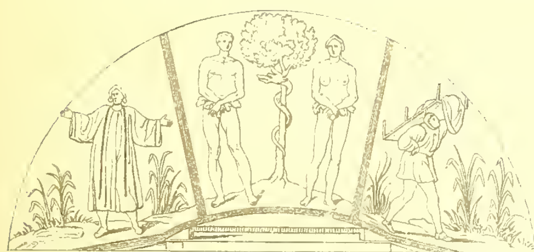


Fig. 770. – Escenas figuradas en el vano de un arcosolio

imagen de inspiración funeraria que el romano creyente produjo en aquel período. Enlazada se halla en las pinturas de catacumbas con los otros temas creyentes, rodeada de flores ó plantas campestres, en plena naturaleza y vestida algunas veces con ornamentada ropa, elegantes borceguíes cerrados y con cierta gracia sencilla, llena de distinción, que revela en todas partes el interés que despertaba y el significado que tenía para sus encariñados autores y delicados artistas. Ocupa por lo común los vanos de los arcosolio ó los arcos de las cubículas, y agrupada con otros temas de interesante concepto y dibujo sentido, continuaba aquel espíritu de los pastorales temas que las pinturas prodigan. En tiempos de Alejandro Severo se producía ya en imagen, y de presumir es también que naciera con el encanto de una concepción purísima.

Todos esos asuntos por sus relaciones clásicas y sus imitaciones antiguas parecen ser los primeros que el cristianismo compuso. Y parecen los más antiguos por ser los que, con ser de mayor semejanza con los de Grecia é Italia, son los de mayor gracia ideal, de mayor platonismo, los de más perfecciones técnicas y habilidad de dibujo, y los que por un acorde coetáneo dan representación de parábola y apólogo y rasgos de filosofía neo-platónica á los conceptos de arte. En todos ellos se apartaban sus autores, por aversiones de época, de la idolatría mítica y el fanatismo popular que la nueva doctrina condenaba. Tales representaciones alegóricas componían, con las de diferentes símbolos, la religiosa imaginería del período de formación de la creencia naciente en días de lucha y fervor; de antagonismos vehementes entre paganos y cristianos y entre cristianos y varias sectas, y en tiempo de oposiciones entre una sociedad que moría harta de sensual materialismo y otra sociedad que nacía, creyente, espiritualista, agitada y llena de esperanzas.

Coetáneamente también de tales temas, parece haberse pensado en Roma y centros cercanos en los pueblos greco-latinos apasionados de la imagen en conservar la memoria del fundador de la doctrina fecunda y regeneradora, reproduciendo su figura como sus continuadores la comprendían ó como la tomó la tradición de boca de sus discípulos. Entonces se produjeron los cuadros del Cristo Salvador como maestro antiguo por obra de imaginación, haciendo de él un niño docto salido de escuela romana, disputando con los doctores (fig. 752), un efebo de escuela clásica entre jóvenes sapientes ó un togado filósofo envuelto en ancho manto y túnica, y rodeado del corro de sus adeptos como otro maestro antiguo de estoica ó severa enseñanza (figs. 743 y 745). Figurado de este modo, de pie ó sentado en sabia cátedra, teniendo el libro de augusta ciencia en una mano y excitando con la otra en ademán de convencer, parece un sapiente retórico ó un orador antiguo que perora al concurso de oyentes atentos á su palabra (fig. 743). Era la forma antigua y la primera, sin duda, en que se concibió al Salvador por los artistas latinos que no entendían la sencillez ni la popular unción del insinuante maestro ejemplar de Galilea. Su rostro es joven, imberbe, como Orfeo ó el Buen Pastor, de bello óvalo y fisonomía serena, rodeado de un marco de cabellos que le da bella apariencia. Comparado con las cabezas jóvenes y casi sin barba, representación de Cristo del cementerio de San Ponciano, que se dió á conocer cien veces, ó de los que se ven en otras catacumbas, se admira la primera interpretación de la fisonomía de Cristo, obra puramente imaginativa y de concepción latina.



Fig. 771. – La vendimia con amores y parras, según el sentido y forma seudo-clásicos de los primeros cristianos

El tipo más formado de Jesús que se halla

en los funerarios recintos sigue un orden sucesivo que tiene por comienzo el de las pinturas ya dichas en que se le ve como filósofo (fig. 772), y el de varios sarcófagos donde está en su pasión ó en elevada cátedra, cual en el de Junius Bassus (fig. 745) ó en el de San Ambrosio de Milán (1), figura de majestad augusta; sigue el de rostro oval, pelo partido y abundante suelto á la espalda, encuadrando el rostro, y con grandioso nimbo rodeado de estrellas, como en el cementerio de San Ponciano; hay después el más adulto y de facciones más perfectas y expresivas, pelo con bucles y barba poblada, como en los cementerios de Calixto ó Domitila (fig. 774), y aparece, finalmente, entre los siglos VI y VII el severo y majestuoso del cementerio de Generosa (figura 737), que por su grandeza solemne permite comparación con los rostros de Jesús de las basílicas latinas (fig. 773). Y ora hermoso adolescente, sentimental y expresivo, ora joven imberbe, ora con bello escaso y semblante asombrado, ora de poblada barba y adulto, ora figura viril allá hacia el siglo VI; ya inocente, ya cándido y de rubio pelo, ya sencillo, ya imponente, siempre con el cabello partido, ondeante y abundoso, pliega noble la ancha toga y el recogido manto que visten también sus discípulos. Lleva en los últimos tiempos como distintivo el nimbo, redondo y grandioso, con la cruz de iguales brazos por símbolo, y el espacioso libro abierto sobre la mano y hombro izquierdos, signo de la doctrina de vida con inscripción al frente y la diestra bendiciendo.



Fig. 772. – Relieves de sarcófagos de Roma figurando á Cristo entre sus discípulos

Esta figura de Jesús tuvo entre los siglos IV y V verdadero interés, como tipo determinado, continuado y fijo, produciéndose según la tradición en los siglos posteriores con el rostro adulto, densa cabellera y abundante barba, larga túnica y ancho manto plegados á la manera romana, redondo y espacioso nimbo, con la cruz, libro igualmente abierto en la mano izquierda y bendiciendo con la derecha. Y siguiendo tendencia común de época, hízose su fisonomía más severa, más apocalíptica, como representando más bien al Jesús soberano juez, que al paternal ó amable Nazareno, amante de las criaturas y familiar entre los hombres. El nuevo modo de entender á Cristo debióse sin duda á preponderancia de la Apocalipsis, que daba motivo á la creación de aquellos coros de ancianos y de apóstoles que se dijeron, y se señalarán de nuevo en las basílicas. El Cristo del cementerio de San Gaudio y dos de San Ponciano formaron un término intermedio entre los de los tres primeros siglos y los que el V y VI representaron, siendo como el prototipo á que se ajustaba el IV.



Fig. 773. – Cabeza de Cristo de la basílica de S. Pablo, Roma



Fig. 774. – Cabeza de Cristo de la catacumba de Domitila

Con mucha posterioridad á las representaciones de Jesús debieron aparecer las de María, sola ó con el niño en brazos, siendo iniciación de las que más tarde figuraron los cristianos. Algunas de las que se han mencionado como tales se indican por personas competentes como representaciones parecidas á la

(1) Está conservado con primitivo diseño en el Evangeliario de Carlomagno.

de la Orante, ó como formas gráficas de concebir á un difunto y su alma con algún ser querido: así se ha juzgado una pintura de la vía Salara, pero este grupo de tres figuras del cementerio de Priscila se ha llamado también por muchos autores una de las primeras formas de figurar á María como á madre de Jesús. Vese allí una matrona con la cabeza cubierta por el manto, con túnica sin mangas y con un niño desnudo en el halda. Tiene enfrente un joven con toga que le habla en ademanes. Entre la cabeza de las dos figuras adultas hay una estrella. Ni nimbo, ni cruz, ni señal alguna sirve de distintivo á esas tres imágenes. Gran parte inferior de ellas se ve ya borrada por el tiempo. La forma y diseño son toscos é incorrectos y la impresión general de común naturalidad. Varias son las figuras parecidas que se hallan en las catacumbas como matrona romana recibiendo adoración; escasa vez con el niño en brazos como en la vía Ardeatina, y algunas con rostro negro, como en el cementerio de S. Ponciano ó con esta leyenda característica: *Sancta Dei Genitrix*, de Madre del Salvador. La época de unas y otras parece bastante indecisa, creyéndolas de los cuatro primeros siglos varios conocedores y otros de los siguientes, y todos obra cristiana.



Fig 775 – Nacimiento de Cristo, relieve posterior al siglo IV. Museo Latrán (de fotografía)

Muchísimos son los asuntos tomados del Evangelio que las pinturas y esculturas reproducen en paredes, sarcófagos y relieves, y en todos figura Jesús, ya en los temas de su vida, ya en los de su leyenda ó en la alegórica y simbólica de sus ejemplos y parábolas. Unas eran como las bodas de Caná, la curación del paralítico, la resurrección de Lázaro; otras como el nacimiento y la adoración de los Magos convertidos en tres jóvenes frigios con el jumento y el becerro en la más sencilla forma (fig. 775); la disputa con los doctores (fig. 752) ó la entrada en Jerusalén (fig. 786) y el comienzo de la Pasión, como va reproducido en grabados (fig. 745). Mas nunca en antigua obra se halla el sacrificio del Calvario hasta época ya reciente (siglos VI y VIII), por ser antes ignominioso tema que llenaba de dolor á los primeros cristianos (fig. 777). Y con la vida de Cristo se hallan las parábolas: la campestre del segador entregado á la labor rústica, la de las Vírgenes Prudentes. Hállanse también sus milagros, como los del vino y los peces y la resurrección de Lázaro, algunos temas de dolor, como el de Jesús y Pilatos, ó varios de los apóstoles agrupados y con sus símbolos, como San Pedro y el gallo, para expresar su negación.

Minero de asuntos escultóricos y de pintura era el Viejo Testamento, cuyos temas más importantes eran familiares á los judíos que residían en Roma y Asia y fueron adeptos del culto primitivo cristiano



Fig. 776. – Cristo entre los apóstoles y discípulos, relieve de un sepulcro del Museo Latrán (de fotografía)

ya entre los siglos I y II. Algunos de tales asuntos tenían carácter simbólico ó semimítica representación. Recuérdanse entre los temas bíblicos los de Adán y Eva al pie del árbol en que se enrosca la serpiente y del cual penden hermosas manzanas; de Moisés haciendo brotar agua de una roca ó con las Tablas de la Ley, que á veces recibe de un barbado varón, representación de Dios Padre; los de Daniel en medio de los leones; David blandiendo la honda; Noé y el arca milagrosa; Abraham y el sacrificio de Isaac; Elías en su carro de fuego; Sansón con las gigantes puertas; José vendido por sus hermanos; el faraón en el paso del Mar Rojo; los tres jóvenes en la hoguera ú otros varios, cuadros y figuras tomados del Viejo Testamento, que se referían también ahora al Nuevo y á la misión de Jesús. Las sepulturas y relieves ó temas pintados que esos asuntos contienen (figs. 743, 745 y 746), mezclan muchas veces unos y otros asuntos, haciendo de grupos al parecer de conceptos históricos discordes, un acorde y fragante ramo natural imitativo, ideal, poético é histórico, que tiene á veces distinción, elegancia y grandiosidad clásica. Y los asuntos bíblicos antes del siglo IV y en este siglo, los evangélicos entonces ó después, prueban por los muchos restos encontrados que había acorde modo de sentir é inventar antes del IV siglo, y como canónica, dogmática ó tradicional representación de todos los temas indicados y de algunos de moderno asunto desde ese período ó antes.

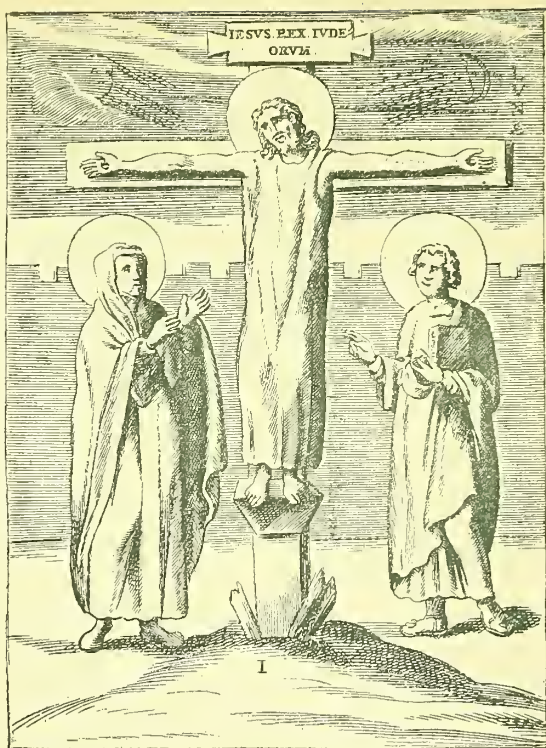
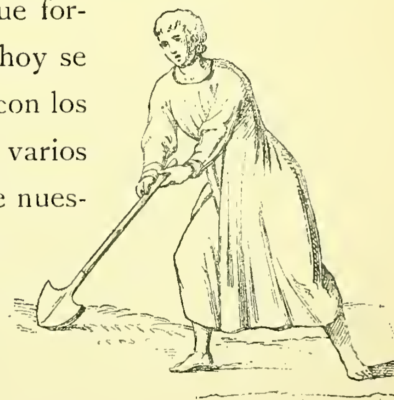


Fig. 777.-Cristo en la cruz, según una pintura del siglo VII (?)


Fig. 778. – Cabezas de los apóstoles San Pedro y San Pablo, de una medalla que parece del siglo IV

Entonces, si no antes, aparecieron también las figuras icónicas de los principales propagadores del cristianismo, señalándose entre los santos y apóstoles San Pedro y San Pablo, aquél con el sacro báculo de pastor ó de pontífice instituído por Jesús. Las numerosas efigies de estos apóstoles conservadas en lámparas y piezas de bronce y vidrio, en esculturas y pinturas, prueban la predilección en figurarles y la preeminencia acordada al primado de la Iglesia entre los discípulos de Cristo. Dos bellos bustos en metal se señalan, dados á conocer por todos los estudiadores de tales imágenes, que forman en medalla una pieza interesantísima (fig. 778), el prototipo por que hoy se juzgan las figuras iconográficas de aquellos dos apóstoles en sus relaciones con los demás que en número crecido se conocen. Son del IV siglo ó del III, si bien varios autores hacen esta medalla de más antigua época y hasta del primer siglo de nuestra era y coetánea de aquellos dos apóstoles. La fisonomía de las dos cabezas es gráfica, viviente, y reproducción ú original, parece inspirado retrato á que la imaginación pudo dar color. Forman los otros apóstoles en sarcófagos y relieves animado y movido corro en derredor de su maestro ó de la representación iconológica de Dios Padre creador con toda la apariencia del séquito de un césar ó pretor romano (fig. 776). Forman grupos de relevado plástico y bello efecto. Los demás santos y mártires tuvieron preferente lugar y representación según fué la gloriosa aureola de que en vida se habían rodeado y la importancia que por sus obras adquirieron.


Fig 779. – Sepulturero de las catacumbas de Roma

En figuras y temas un sabor romano marcadísimo, con cristiano sentido, revela la huella de aquel clásico arte que inició al cristiano. Una arquitectónica distribución, un tradicional y artístico paralelismo, una eurítmica disposición clara y primorosa de las imágenes prueban, en pinturas y sarcófagos, que aún duraba vivo y distinguido el depurado gusto antiguo, razonado y selecto. Cada franja, cada centro de relieve, cada orla de ornato, cada fondo de arcosolio ó techo, nos ofrece todavía aquella imaginería, inspiración de la antigua, aquella irradiada ú horizontal distribución que hace encantador ejemplo de toda decoración romana. El cuadro de tantas imágenes fué en los siglos siguientes el modelo natural á que se ajustaron los artistas con tradición canónica y secular veneración.

Fig. 780. – Pintura de un techo de cámara sepulcral. Cementerio de cristianos

Toda la vida creyente de los cristianos primitivos, mezclada con ideas coetáneas, se halla figurada en las catacumbas entre personajes históricos y miembros activos de la sociedad naciente, de la vida santa y sus adeptos. Los representantes de su doctrina; los adoctrinadores de su espíritu y conciencia; los encargados del depósito de los que morían; los que les daban sepulturas *(fosores)* (fig. 779); cuantos intervenían en el culto de los muertos ó les velaban después del tránsito á la otra vida, tenían su inscripción, su recuerdo, su retrato, su figura conmemorativa en las paredes y nichos de aquellos cementerios. Allí está escrita en inscripción y gráfica en pintura la observancia de los deberes santos, de los sacramentos augustos que la Iglesia enseñó luego; allí los recuerdos morales del Evangelio, los mandatos del Decálago, la esperanza en la otra vida y la confortable confianza en la eterna resurrección; y allí están el credo todo y los preceptos más sagrados, transcritos por detalle, desparramados por frases, corpóreos por imágenes, vertidos entre conceptos internos en las bellas inscripciones y pinturas que por millares se trazaban. Los mártires tenían allí sus efigies, los protectores sus retratos, los creyentes su acto de fe, la fe activa su memoria. Allí el bautismo y la penitencia, la comunión y el orden recordados cual sacramentos; allí el retiro consagrado por el velo de pureza; allí el amor al prójimo y la caridad en acción tienen sus representaciones; allí, en fin, entre



Fig. 781. – Ágape ó comida religiosa funeraria de las catacumbas de Roma

las sagradas imágenes y los símbolos en uso, aquellas escenas íntimas que reunían á los cristianos para recordar en familia el lugar donde yacía uno de sus seres amados ó de sus deudos queridos: aquellas familiares *ágapes* (fig. 781) ó comuniones domésticas, de tradición pagana y nuevo sentido cristiano, como evangélica cena en memoria de los difuntos (1). En un largo período de cinco siglos, desde el I al V, ó quizás más extenso, desarrollóse en los recintos venerables tan crecida serie de pinturas y temas de la vida religiosa y popular de Roma que abarcan en muchísima parte la existencia de la sociedad, reformada desde el punto de vista de sus prácticas é ideas creyentes y sobre todo del culto de los muertos. Y el arte primitivo puede estudiar en ellas todas sus tentativas durante la baja Edad media en aquella Roma que finía. Italia (Nápoles y Ravena en especial, por lo que hoy se sabe), y en buena parte las iglesias de Oriente, juzgadas por los estudios recientes que se han hecho, imitaron ó produjeron iguales temas que las catacumbas de Roma, y unas y otras partes comparadas con criterio han permitido comprender que al llegar al siglo V, una imponente unidad de espíritu y de ideas, de sentimientos comunes, hermanaba por todas partes á los afines de una misma ley y á los adeptos de un culto mismo.

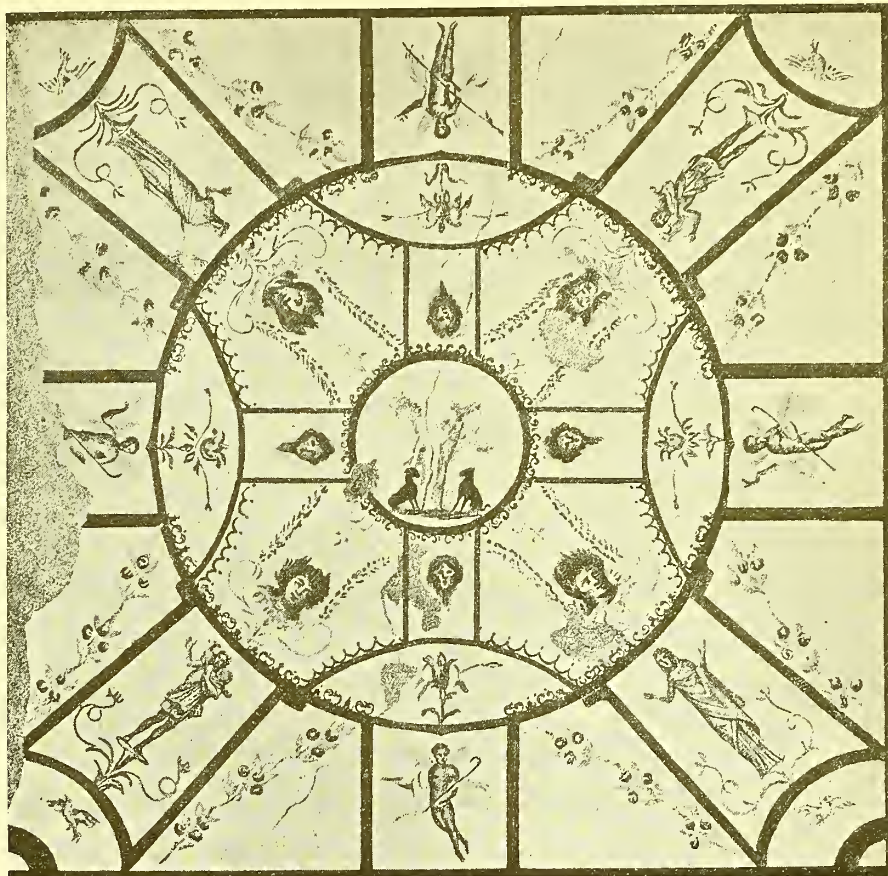


Fig. 782. – Pintura cenital de la catacumba de Lucina, juzgada del siglo II (de fotografía)

Las pinturas hasta aquí indicadas nos dan el cúmulo de los elementos que entraron á componer la decoración antigua durante aquel largo período que media entre los días de la primera propaganda de la noción evangélica, ideal, transfigurada, latinizada y de espíritu greco-romano con mezcla de orientalismo, y la época en que dominando ya al mundo antiguo como doctrina moral y creyente, cristiana de hecho, con iglesias y cultos en Occidente y Oriente, empleaba un gusto nuevo. y tipos formados de una ico-

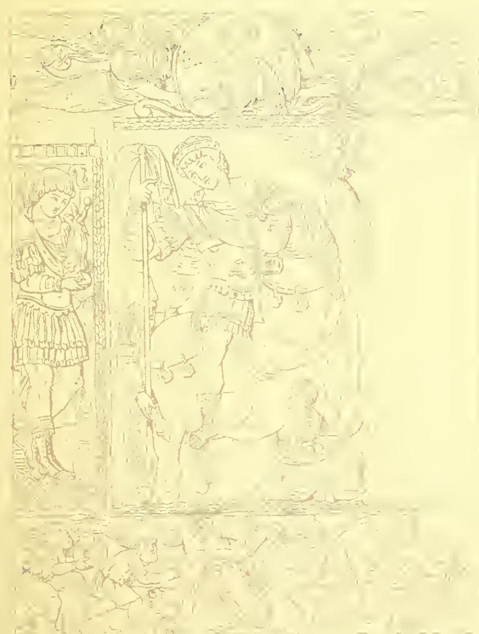


Fig. 783. – Escultura monumental de la época de los emperadores cristianos

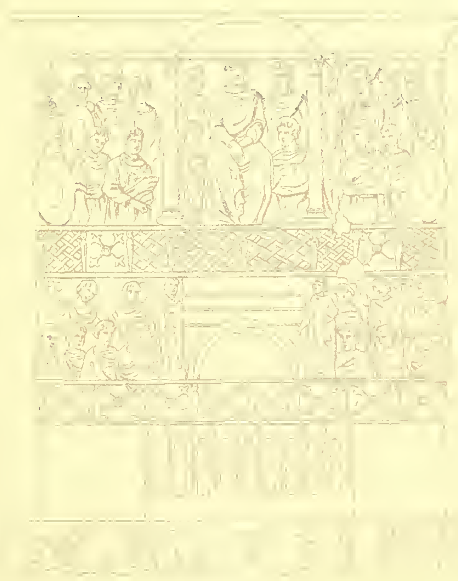


Fig. 784. – Pedestal del relieve del obelisco de Teodosio en Constantinopla

(1) Las muchas escenas representadas figuran en crecido número con interesantes cuadros, ó episodios aislados, en las obras monumentales que tratan de las catacumbas, con más de dos mil reproducciones de temas y objetos.

nografía completa, tradicional, que tenía fisonomía de época y de escuela. Como emanación de la distribución decorativa greco-romana que en Pompeya y otras ciudades vecinas se observa, que en Roma se practicaba (cual va indicado ya), disponíanse las pinturas por líneas ó franjas horizontales, á modo de registros, desplegando en ellos primores de la imaginería; en semicírculos concéntricos, siguiendo la forma de construcciones como en el hueco y arco de los nichos sepulcrales, ó circularmente y por lineamientos concéntricos, con polígonos inscritos á veces, de cuyos ángulos solían irradiar cuatro aspas en forma de cruz



Fig. 785. – Sarcófago con escenas bíblicas y del Nuevo Testamento. Del Museo Latrán y época cristiana (según fotografía)

(figs. 780 y 782). Dentro de tales trazados geométricos hacíanse otros bilaterales, y en todos se figuraban escenas del Antiguo y Nuevo Testamento interpoladas con cintas, lazos, ornatos, guirnaldas ó franjas geométricas, como marcos de las pinturas y de los temas evangélicos, bíblicos, morales, históricos ó simbólicos que ocupaban las varias secciones de círculo ú otras en que las pinturas estaban divididas. El centro formaba tema ó asunto principal en mayor ó más magistral composición, y del centro partían las líneas horizontales, cruzadas ó irradiadas, que determinaban los espacios en que cabían las pinturas. En estas irradiaciones se repetían á veces, como en el cementerio de Lucina (siglo II), los temas centrales de las composiciones como glosando un mismo asunto, interpolados con otros que á veces también se repetían con disposición eurítmica (fig. 782). Siguiendo esa ley euritmínica estaban distribuídos todos los otros motivos y asuntos, equilibrándose los unos á los otros con un ritmo claro, sencillo y grandioso, como los segmentos de círculo ó los lados iguales de un polígono. En cada una de tales secciones había su correspondiente asunto y composición interesante, y en todas un bello y armonioso cuadro pintoresco y lleno de encantos, simétrico y bien proporcionado, siempre imitativo é inspirado de aquella antigua pintura decorativa que en las ciudades sepultadas señalamos (1). Pompeya, Herculano, Stabia, Roma ú otros puntos que guardaron pinturas murales bellísimas tenían de las otras los modelos, mas las catacumbas de Roma y los cementerios cristianos guardan aún el común tipo de las pinturas cenitales de arcos, bóvedas y techos que faltan en los ruinosos edificios pompeyanos. Rico el color en éstos, es por igual en los cementerios cristianos de los siglos II á V, de aquella sobria y selecta elegancia y primor, que luminosa y brillante sin aparato, es envidiable destello del helénico aticismo. En las conocidas de las catacumbas hay el posterior

(1) Véanse las páginas 527 y 528, 537 y de 610 á 612.

recuerdo del greco-romanismo puro en sus decadentes formas y con sus rasgos exquisitos de imitativo gusto.

Otras obras ha dejado también el arte antiguo con los productos cristianos que son dignos de estudio por sus condiciones peculiares y sus rasgos característicos, y deben señalarse entre éstos los sepulcros y urnas de depósito de los cadáveres de creyentes, y de un modo particular los del III y IV siglos. En éstos hay relieves notables como asuntos y distribución que recuerdan en aquéllos los señalados en las pinturas, y en ésta las de los sarcófagos de la época imperial, y sobre todo, los del tercer período (1).

Son los sepulcros de los siglos III, IV y V, donde parecen haber sido enterrados los primeros cristianos, monumentos notabilísimos, así por su iconografía y asuntos, como por la distribución de éstos y su sentimiento artístico. Reunidos en los Museos de Latrán y otros edificios de Roma y Ravena dan en su crecido número fiel noción de lo que era la escultura en los antedichos siglos. En plena decadencia presenta en los relieves la misma impericia artística que las obras señaladas como de á fines del tercer período de la plástica latina coetánea y posterior á Constantino, que en los monumentos erigidos por este emperador se señalan (figs. 738 y 739) y se ven aún más de bulto en los de Teodosio y los césares coetáneos del período de los dos imperios (figs. 783 y 784). Y no sólo se halla igualdad en lo externo de la forma y en la técnica de las obras profanas y funerarias de ese ciclo ya desmedrado, sino hasta en la actitud de las figuras, su agrupación y sentimiento. Los aún bellos sepulcros con asuntos señalados como cristianos, dichos de Constantino, Junius Bassus (fig. 745) y otros muchos reproducidos en monumentales libros, y entre ellos los de estos capítulos (2), hacen evidentes las semejanzas y permiten una comparación perspicaz y prolija de los restos funerarios y profanos del último período latino. Y los sepulcros que existen en diversos museos franceses (de Arles, verbigracia), españoles (3), italianos y de otras partes, legados á veces de Oriente, corroboran con nuevos ejemplares las semejanzas plásticas de época.

Son los asuntos de tales sepulcros los mismos del Antiguo y Nuevo Testamento, relacionados ante-



Fig. 786. – La entrada de Cristo en Jerusalén, relieve de un sarcófago que parece ser del siglo IV (de fotografía)

riormente al tratar de las pinturas, agrupados y extendidos en una ó varias franjas de relieve al frente y lado de los sarcófagos. Superpuestos en muchos forman como registros de sucesivos y enlazados temas que tienen uno ó más pasajes en el centro referentes á Cristo ó al Dios Padre Creador. Forman muchos como composiciones seguidas en sus caras y registros (fig. 785); otros componen escenas varias claramente separadas por pilares y arcadas, como el de Junius Bassus; y algunos, cual el bellísimo dicho Constantiniano, tienen estas separaciones con mucho relieve y apariencia de construcción arquitectónica. En todos, leyes simétricas y eurítmicas muy determinadas, como en los sepulcros dichos clásicos; principios de paralelismo y equilibrio, meramente constructores, de pura forma y apariencia arquitectural, dan aspecto de mo-

(1) Véanse las páginas 590 y siguientes.

(2) Véanse las figuras 742, 745, 746, 776, 785 y 786.

(3) Entre estos sepulcros pueden señalarse los de los museos arqueológicos y edificios cristianos de España, y entre ellos los del Museo de Santa Agueda de Barcelona.

numento á esos vasos funerarios de conservación y memoria del difunto depositado en ellos. Las escenas y grupos centrales forman como cuadros distintos y de un ritmo algo diferente de los que en derredor suyo se hallan para llenar los espacios: éstos se combinan dos á dos á uno y otro lado de los temas del medio, guardando semejanza de grupos y á la vez de composición; y todos bilateralmente distribuídos y colocados cubren los planos ó caras exteriores de los sepulcros, llenando espacios como cuadros, ó extendiéndose en franjas como frisos. En la parte superior de algunos sarcófagos las cabezas ó bustos de las personas enterradas, las de alguna imagen de significado creyente dentro de una placa, concha ó medallón, que son de puro estilo antiguo y siguen por lo menos sus leyes y prácticas decorativas ó su disposición y gusto, coronan los relieves y dan carácter de época, significado funerario, apariencia de obra conmemorativa á los sepulcros indicados aquí. El sabor clásico antiguo se destaca en ellos sobre todo sello condicional y artístico, demostrando en conjunto y detalles la filiación histórica latina de la mayor parte de esas piezas de arte y documentos históricos. Algunas urnas sepulcrales ofrecen temas paganos, eróticos y semibáquicos, demostrando que fueron imitados de los del imperio, si es que no eran de procedencia pagana, sólo utilizados por los cristianos como arca de depósito ó de transitorio uso. Los que figuran la vendimia y los que tienen figuras del Buen Pastor son de esos inspirados. En cambio otros fueron labrados con solo intento cristiano, cual los que figuran el arca de Noé con numerosas figuras humanas y aves, ó el que representa en bulliciosa y viviente composición la entrada de Jesús en Jerusalén, entre atropellado concurso, con escenas pintorescas y atractivas, henchidas de fantasía, y rasgos de pericia escultural (fig. 786).

La técnica de algunos sepulcros da muestra de diferentes aspectos; que hasta en plena decadencia romana el arte consagrado á determinadas obras adquiría aspecto monumental, belleza de forma y de ejecución, y un trasunto clásico, sobrio y aun selecto, que encanta á pesar de sus defectos y de sus descuidos de forma. Conjunto, actitud, desnudo, proporciones, desigualdad de ritmos, plegado rígido y arcaísta, tirante, duro y monótono, vulgaridad fisonómica y facciones en bosquejo, éstas y otras cosas revelan la intensa decadencia técnica, mecánica é industrial, que en los relieves de sarcófagos y otros se señalan; mas con todo y tanto lunar queda aún cierta gracia convencional y artificio industrial, degeneración de arte sublimado, que hace agraciadas é interesantes las composiciones esculturales. Los muchísimos sarcófagos que se conocen y los innumerables que se hicieron, parecen demostrar con sus semejanzas y hasta reproducciones, que existía una serie de composiciones de escultura funeraria que tuvieron aceptación, y que tomadas por modelo servían de guía al escultor para llenar la superficie de los sepulcros que labraba. Conservados, sin duda, como *modelos* en los talleres industriales de artífices diversos, eran por éstos reproducidos combinándolos de varios modos y con variantes distintas que no cambiaban esencialmente el fondo ni la apariencia exterior.



Fig. 787. – San Pedro, estatua en bronce del siglo IV á VI. Museo de San Pedro en Roma

Otras obras esculturales produjo la baja Edad media en sus primeros siglos, y entre ellas hay que mencionar un corto número de estatuas que tienen algún interés, como varias del Buen Pastor, dos de los museos de Constantinopla y Latrán, ya indicadas, y otras que tal vez por ser más modernas tienen apariencia más rústica y fisonomía y rostro de ancianos (algo parecido al de los viejos Panes), que son de un arte pobrísimo. Algunos de Constantinopla y Roma son, empero, jóvenes y sentimentales, bellos y greco-asiáticos, como en otro lugar va indicado. Son de este

período las estatuas conocidas por San Hipólito del Museo Latrán, estatuas que algunos autores dicen del siglo III y otros del IV ó VI, y el San Pedro de su basílica (fig. 787), cuya fecha de ejecución varía entre los siglos IV y V en libros de diferentes autores. Ambas estatuas están sentadas y sólo representan, al decir de críticos imparciales, copias de un cónsul ó emperador bizantino y de algún orador romano. Su apariencia de estatua y retrato clásicos es señalable por muchos y característicos detalles, á la vez que por la impresión, disposición y concepto de las dos figuras. Son nuevas en el San Hipólito la cabeza y partes superiores; sólo la mitad inferior es antigua. Sus inscripciones del dorso aseveran, empero, que fué labrada en cristiana época. La estatua dicha de San Pedro que se venera en su basílica de Roma es de bronce y de buena fundición. Interesan en las dos la actitud noble y severa, la dignidad majestuosa de la apostura, el plegado aun grandioso, sencillo, expresivo del cuerpo, apostura y ademán, plegado esencialmente artístico de la escultura de los buenos tiempos y natural manera de estar sentadas en su silla ó cátedra. Tosquedades de ejecución aminoran su mérito plástico.

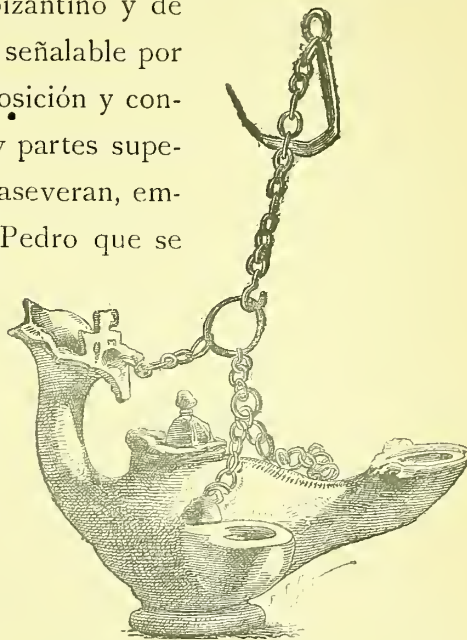


Fig. 788. – Lámpara de bronce con monograma cruciforme (siglo IV)

Muchas obras pequeñas contemporáneas de las ya dichas dieron á conocer las catacumbas, que son dignas de estudio como piezas de arte, á la vez que como documentos de las usanzas é ideas creyentes, y entre ellas figuran las lámparas, las placas y objetos en vidrio, las medallas y piezas de metal con temas de ideas coetáneas, y los objetos grabados y esculturas en marfil de que quedan ejemplares notables.

De las lámparas puede señalarse crecidísimo número en los museos especiales de Roma, que se hallaron en las sepulturas de los siglos II á IV. Continuadores de una antigua industria de Italia y otras partes, conservaban entre los cristianos las mismas formas generales ya indicadas al tratar del arte romano, pero con ornamentación distinta, símbolos, signos, emblemas, alegorías y representaciones fantásticas decorativas, bíblicas y evangélicas, peculiares á los nuevos creyentes (figs. 763, 788, 789 y 791). Algunas con el monograma de Cristo, con las letras *alfa* y *omega*, rodeadas de coronas ó ramas de laurel, son de elegancia ejemplar y delicado buen gusto; otras con formas de monstruos y seres fantásticos atraen la atención por su novedad original; muchísimas tienen, como la adjunta, imaginería histórica ó legendaria que sirven de complemento á las nociones iconográficas antes reseñadas. Unas y otras forman caudal interesante de objetos industriales, bellos, agraciados y hasta de apariencia original por la novedad de los ornatos ó las figuras. El Buen Pastor, Moisés haciendo manar agua de las peñas (fig. 789), ú otros asuntos parecidos, son temas, que con los dragones fantásticos, delfines, leones marinos, pájaros y signos monogramáticos ó simbólicos (figs. 763 y 791), son á la vez que otros muchos, figuras y asuntos, motivos decorativos é iconográficos de las lámparas cristianas. Estas se hallaban en las sepulturas ó *loculi* de los creyentes depositados en los cementerios subterráneos ó catacumbas, sirviendo de luz y emblemática lámpara á sus despojos. Suspendidas por una cadena, alumbraban las sepulturas y los funerarios recintos.

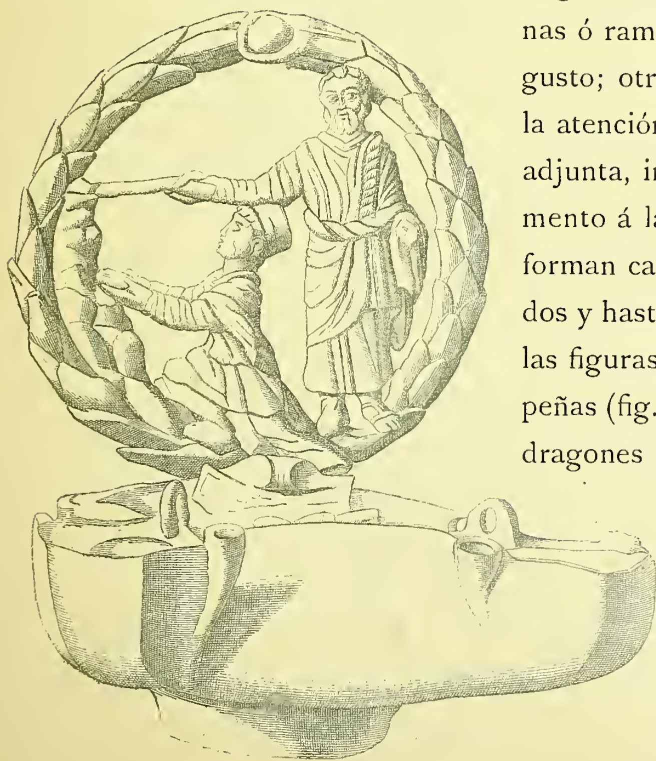


Fig. 789. – Lámpara del Museo de Florencia con el tema de Moisés haciendo manar agua de las peñas

Con las lámparas deben mencionarse como pintura los vasos y piezas de vidrio coloridas y doradas, con bustos, figuras y grupos de personajes, ya religiosos, ya históricos y de importante representación. Recuérdanse entre los vasos los dorados con los retratos de los papas Calixto y Sixto con el diácono Larón hallados en las catacumbas, y cuya importancia histórica y artística son tan visibles como el atraso del dibujo y la rudeza de proporciones de las figuras representadas. La impresión y técnica de estos vasos de vidrio son una novedad y un elemento decorativo é histórico importante para la arqueología é iconografía cristianas, que completan y aclaran ó corroboran las nociones adquiridas con las esculturas y otras pinturas, aumentando las históricas (figura 790). Los museos cristianos poseen variedad de tales objetos de vidrio primoroso y sacro recuerdo de los cristianos primitivos, entre los que existen algunos de dudoso origen y procedencia, tal vez apócrifa que una industria decadente produjo. Son las medallas acuñadas con tipos sagrados notable complemento iconográfico y escultural que se relaciona por personajes y dibujo con los relieves decorativos de los sepulcros y otros coetáneos de lámparas, muebles y objetos de barro, vidrio y metal. Los objetos en marfil, como muebles, dípticos y otros, tenían ya importancia, y los dípticos desde la época imperial eran recuerdo conmemorativo de la elección de cónsules y advenimiento de emperadores, cual se advierte por las dobles tabletas de marfil de los Museos de Roma, Zurich, etc., con composiciones profanas. Estos trabajos tuvieron más importancia después del siglo V, como más adelante se dirá.



Fig. 790. – El papa Calixto, pintura de un vaso dorado

LA PINTURA Y ESCULTURA CRISTIANAS DESPUÉS DEL SIGLO IV
HASTA EL SIGLO X

Honda crisis y cambio profundo de ideas religiosas debió operarse al finalizar el siglo IV de nuestra era, á juzgar por las modificaciones esenciales de conceptos artísticos que nos quedan en esculturas, pinturas y artes decorativas (fig. 791). El tiempo transcurrido desde el siglo I en que comenzaron á esparcirse por el orbe culto las primeras semillas de las doctrinas de Cristo, con la predicación y el apostolado, había dado ya término lato en el espacio de trescientos años á que se formara un núcleo de doctrina acorde, con discípulos y escuela, y á que en la tierra abonada de esas ideas se fuera formando un arte determinado y característico, peculiar de la doctrina y adaptable á sus adeptos. Los temas principales del Antiguo y Nuevo Testamento se habían generalizado adquiriendo una común apariencia y gusto, con predominio de algunos que expresaban mejor, á juicio de aquella sociedad, sentimientos y juicios creyentes de los mismos tiempos; los símbolos y alegorías, los temas de significado moral y filosófico se ajustaban á prototipos de concepción y arte peculiares que les hacían característicos: los monogramas de Jesús; los tipos y objetos vivientes, plantas y seres naturales; las figuras del Buen Pastor, Orfeo, Orante y las que componían gráficos apólogos, habían tenido privilegios y tenían historia sucesiva con etapas de empleo artístico (siglo II á VI), habían pasado en curso seguido del seudo-clasicismo á un sello innovador cristiano que les daba admitida aplica-

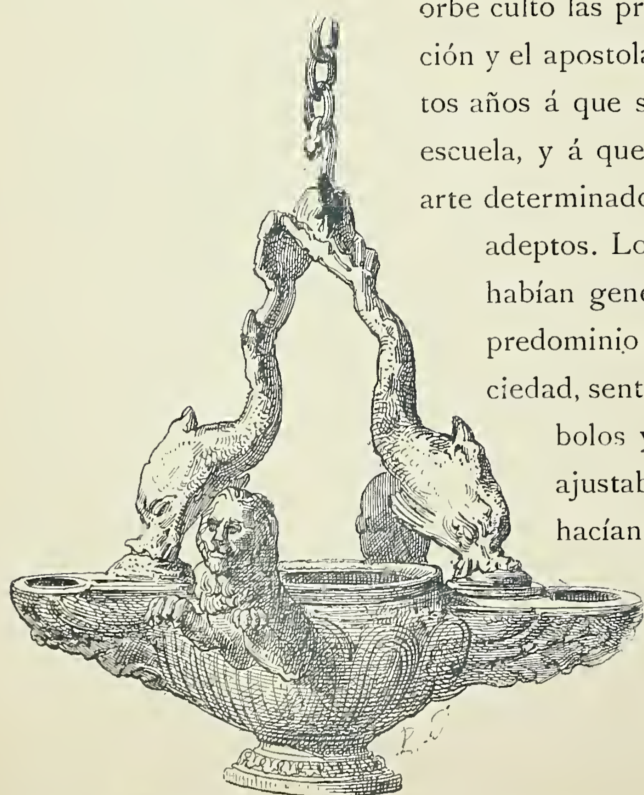


Fig. 791. - Lámpara de bronce con delfines y monstruos, hallada en París

ción y formas de más en más severas; las figuras de Jesús y los apóstoles, y las santas figuras, iniciación del tipo artístico de María, se habían caracterizado por rasgos fisonómicos: en sucesivos tiempos se habían ido formando con filiación marcadísima. Y comenzaba ya la impresión de algunas representaciones primitivas de carácter general ó de convencional significado; generalizábase la forma primitiva de la cruz partiendo del lábaro cristiano; empleábase el nimbo solo ó cruciforme á manera de cruz griega; y también ya con alguna frecuencia los asuntos de dolor tomados del Evangelio ó por obra de tradición, cual los de Jesús y Pilatos; aparecían las figuras de los apóstoles con hipotéticos retratos ó tipos como San Pedro y San Pablo, y se producían algunos de sus asuntos, cual la prisión del anciano primado de la Iglesia. Crecían los temas evangélicos y disminuían algo los bíblicos, que acaban por emplearse casi sólo excepcionalmente; aparecen las figuras de santos y mártires, y toma la iconografía religiosa aspecto menos antiguo y carácter menos funerario.



Fig. 792. – Relieve decorativo de Ravena con la creación del hombre y ornamentación simbólica

Al finalizar este período histórico las formas todas de las figuras iban adquiriendo rudeza, disminuyendo de esbeltez y gracia y haciéndose más pesadas, y la técnica del arte adquiere rusticidez y ciertos rasgos de arcaísmo que son propios de pueblos bárbaros y de sociedades en decadencia. Los sepulcros del siglo v y del vi y las pinturas en mosaico de las basílicas de Roma y de Ravena revelan un cambio profundo en imágenes y técnica, en tipos y gusto artístico; y la aplicación de las basílicas romanas á nuevo y más elevado uso, y su decoración con mosaicos, marcan sentimiento y aspiración estética distintos en la concepción artística (como en otro lugar se dijo), y mayor adelanto de formación, así en la

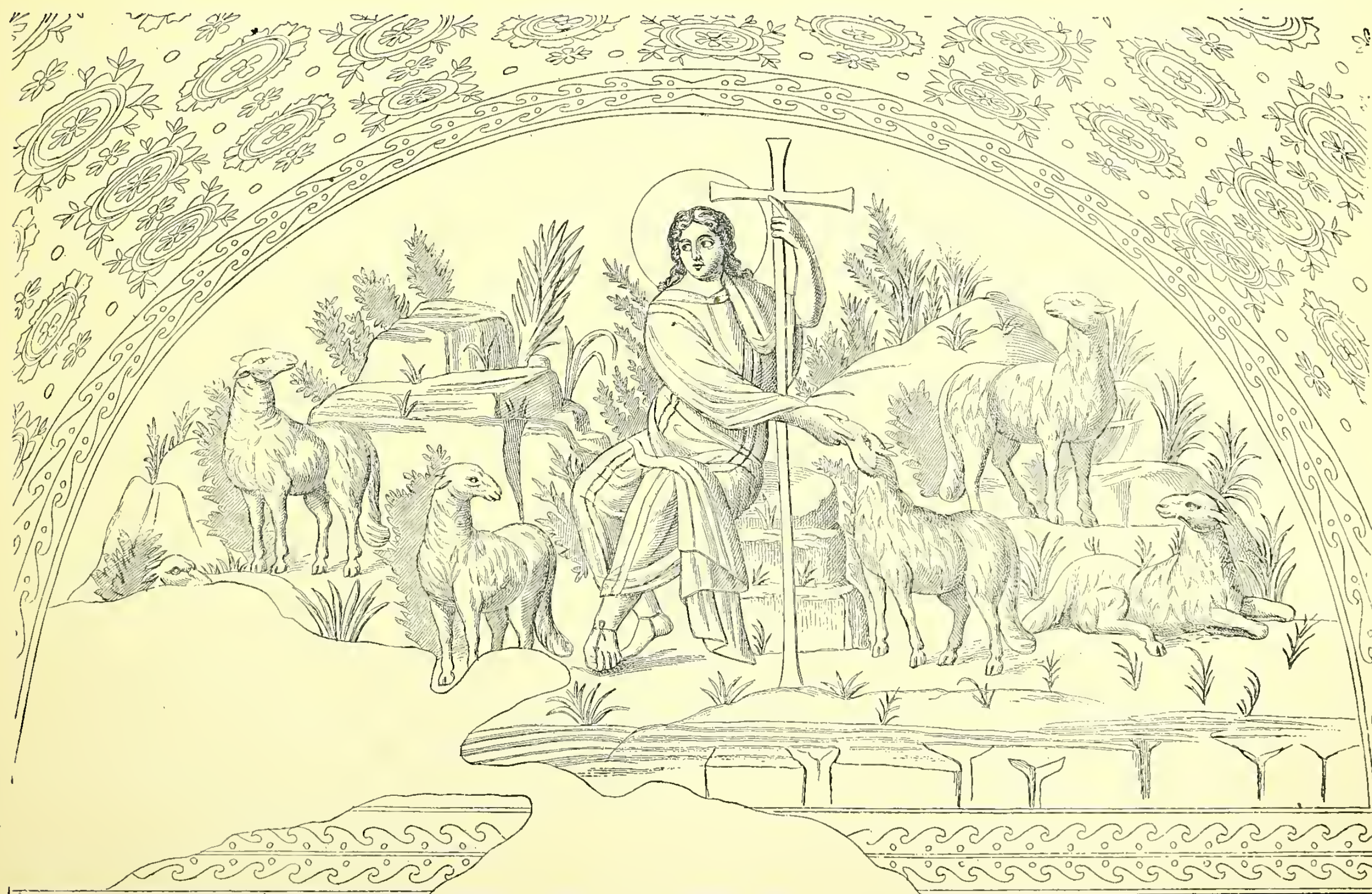


Fig. 793. – Mosaico del crucero de la capilla sepulcral de Gala Placidia en San Nazario y Celso de Ravena, con el Buen Pastor (siglo v)

concepción de figuras, como en ideas religiosas del cristianismo naciente. Lo clásico modificado, unido á una tendencia monumental ó arquitectónica y á otra pictórica á que el cristianismo propendía, fueron los rasgos culminantes que sobresalieron en las concepciones y composición, en ademanes, gestos y expresiones de las nuevas obras de arte y decorativas. Estas tendencias ó aficiones venían desarrollándose durante los siglos anteriores y se hallan ya muy marcadas en los relieves de sarcófagos y en pinturas del siglo III al IV. Mas la inclinación decorativa fué creciendo de tal modo, unida al apego á lo monumental, que al llegar el siglo VI imperaba sobre todo con énfasis y aparato: causa de ello fué la consagración al culto de los edificios de forma antigua y carácter latino, cuya apariencia grandiosa y simplicidad de formas y líneas se imponía á la pintura y ornamentación esculturales. En aquellos techos y arcos sencillos y bajo sus bóvedas esféricas (figs. 794 y 795), sólo un arte simple y severo podía tener cabida y evocar inspiración. Rudo y tosco el dibujo entre los siglos IV y V, velábanse sus defectos por la apariencia grandiosa y la majestuosa impresión de las combinaciones decorativas, y los dorados, el color, la majestad y aparato de los mosaicos y esculturas. Tuvo el arte de aquellos siglos algo de la grandeza literaria de los padres y doctores en su magistral expresión y en su elocuencia que impone, y era símil por la forma de aquélla en sublime carácter objetivo y de sujetivo moral.



Fig. 794. – Pintura cenital del Bautisterio de San Ursiano en Ravena (442-452)

Los últimos sepulcros del siglo IV antes citados, de Roma, marcaban ya esas tendencias á lo imponente majestuoso; varias pinturas de catacumbas de Jesús entre apóstoles, discípulos y doctores de los cementerios cristianos la ofrecían más acentuada, y el notabilísimo sarcófago de San Ambrosio de Milán, todavía más de bulto con su Jesús doctor entre los apóstoles, con el elevado relieve de majestuosas figuras. Campea el joven maestro sentado en regio solio sobre un grupo alegórico y el sacrificio de Isaac, y tiene á uno y otro lado dos discípulos en pie, seguidos de los demás bilateralmente sentados y bajo una franja de relieve á manera de friso, con un medallón en el centro sostenido por dos genios, donde se ven los bustos de los que tuvieron por postrer lecho el arca de aquel sepulcro. A derecha é izquierda, conforme á la coetánea costumbre, á lo que cabe pensar, hay la Virgen con Jesús niño en brazos, á quien adoran los reyes en frigio ú oriental traje, y guardando paralelismo los tres jóvenes que en la hoguera sacrificó Nabucodonosor por negarse á prestar culto á idólatras imágenes. La simple grandiosidad de esos relie-

ves notables permite comparación, á pesar de su aspecto romano, con las pinturas coetáneas de diversas catacumbas y los basilicales mosaicos. Y más impresión sencilla, de mera arquitectura ó decoración monumental se manifiesta en los sepulcros de Ravena y de otros puntos de Italia pertenecientes al siglo VI, donde la cruz entre símbolos y aves ó plantas en voluta, profusamente empleados, llenaban los varios planos de decorado exterior. Los temas más empleados de los anteriores sarcófagos tomados del Viejo y Nuevo Testamento, de Cristo y los apóstoles Pedro y Pablo ó con los otros discípulos, se ven con igual grandiosidad en otros sepulcros de la misma neo-bizantina Ravena (fig. 792). El colosal de mármol, llamado sepulcro de Honorio de la tumba de Gala Placidia y de á mediados del siglo V (440) con la cruz y los corderos, y el imponente en pórfido de Teodorico, parecen ser característicos del nuevo período de arte. Las representaciones clásicas y cósmicas de astros (como Gea y Urano) (?) de sepulcros más antiguos (fig. 776) que se hallaban figurados á los pies del Dios Padre ó de Jesús con los apóstoles, y las de Orfeo y el Buen Pastor, debían ser ya menos comunes al rebasar al siglo V. (Véanse las figuras 793, 794, etc.)

Hállase éste, sin embargo, con monumental carácter y complicado asunto en un importante mosaico de la capilla sepulcral de Gala Placidia, en Ravena (fig. 793), donde se ve representado con grandioso carácter en medio de espacioso paisaje al Pastor de la parábola, en bizantino porte, teniendo la cruz por cayado, coronado de redondo nimbo y guardando mansos corderos á su alrededor desparramados. Es una pintura decorativa de grandiosa impresión y severo carácter que se sale del modo antiguo de figurar al Buen Pastor, y que con pintoresco gusto y disposición moderna ofrece un modo nuevo de concebir aquel asunto. El influjo bizantino se ve en su severidad, en cierta rigidez de las figuras y en rasgos arcaístas bien distintos del platonismo de las antiguas figuras halladas en las catacumbas con igual representación. La influencia arquitectónica y la pesadez monumental se ve impuesta en la de Ravena; la oriental majestad y el apocalíptico sello que avejentaba las figuras se hallan asimismo en el mosaico.

Éste toma también la primacía desde los siglos IV á VI, haciéndose pintura ornamental de los templos y edificios de Italia y Oriente. Es posible que muchas de sus obras ornaran ya con escenas varias las paredes, nichos y techos de importantes sepulturas cristianas en el interior de las catacumbas antes del siglo IV. La del sepulcro de Gala Placidia en Ravena, antes mencionada, parece indicarlo con su asunto y por la época de su ejecución. Pero entonces, y sobre todo mucho antes, pudiera haber sido sólo la aplicación del mosaico el decorado de suelos y quizás de arrimaderos en los vastos edificios y hasta en las quintas y lindas casitas de los acomodados de Italia. De Oriente, y de Bizancio ú otras ciudades imperiales de aquella región famosa, es posible fuera importada la aplicación de las pinturas con mosaicos á paredes y techos, bóvedas y arquerías. Entre el III y IV siglos, sin duda, elevóse su forma decorativa de

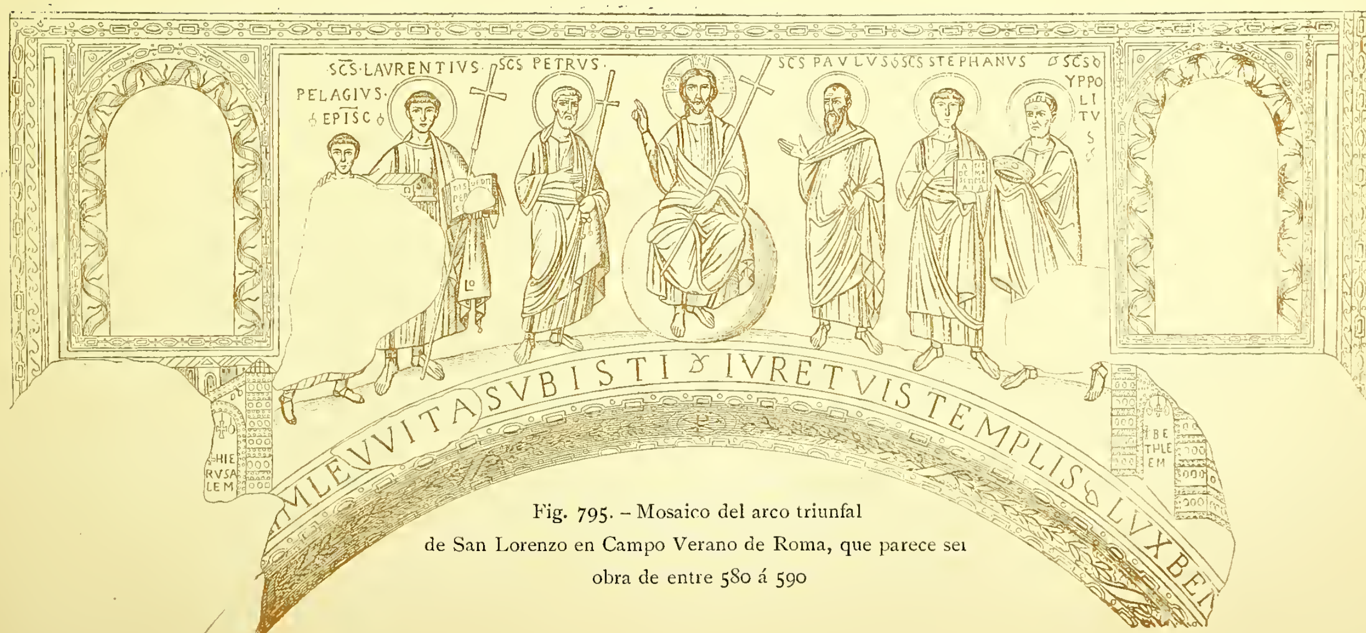


Fig. 795. – Mosaico del arco triunfal de San Lorenzo en Campo Verano de Roma, que parece ser obra de entre 580 á 590

los suelos á los techos, haciéndose de adorno secundario y bajo, alta y espléndida pintura cenital. Empero, por lo que ahora se conoce, fueron la época de Constantino y el comienzo del siglo v los tiempos que nos dejaron obras con que juzgar del mosaico de los primeros cristianos en su gusto más antiguo, su forma y aplicación y sus procedimientos técnicos. Los de Santa Constanza en Roma, capilla funeraria de la hija de Constantino, y los de San Nazario y Celso, que lo fué de Gala Placidia en la semibizantina Ravena, fueron con el de Santa Pudenciana, basílica del siglo iv (335), de los más antiguos ejemplares con que se puede formar juicio. Reemplazáronse estas pinturas en esos y otros edificios á las antiguas pinturas á fresco con que se ornaron edificios, y parece haberse embellecido santuarios en los primeros siglos, á semejanza ó imitación de lo que en las catacumbas se hacía (fig. 794), aunque con más aparato y gala decorativa.



Fig. 796. – Mosaico del triclinio laterano del papa León III en su domo y arco triunfal (siglo viii, año 800) (?)

Debió aplicarse la pintura en las capillas primeras y al parecer en las basílicas: paredes altas, techos, arcadas y arcos triunfales, bóvedas, partes contiguas y ángulos debieron estar pintados; los pavimentos con mosaicos, y con materias brillantes, vidrios de colores, piececillas de mármol, metálicas doradas introducidas en el revoque ó argamasa; arcadas y muros altos, pilares, frisos y zócalos ó arrimaderos: en estas partes, figuras geométricas, palmas, ornatos, símbolos como el del cordero, y los pájaros ú otros seres naturales componían cenefas ornamentales y decorativas, realce de las arquitecturas. Después desde Constantino, ó antes, cuando tomó importancia el mosaico, ocupó éste las partes que antes eran pintadas dando más relieve á las construcciones con sus alegorías y símbolos, figuras divinas y escenas sagradas en predicamento y empleo (figs. 747, 794, 795 y siguientes).

Era el procedimiento que se empleaba el *opus teselatum* antiguo, mosaico compuesto de piececillas cúbicas de mármol ó piedra parecida yuxtapuestas, formando dibujos geométricos ú otros, y un mosaico de vidrios y piezas metálicas ó de piedras brillantes, coloridas, doradas y transparentes; usado el primero en porciones bajas, paredes y solados, y el segundo en las partes más visibles elevadas y nichos que debían brillar. Composiciones de láminas brillantes también metálicas, vidrios y dorados, armonizados por

porciones pintadas con más importantes y grandiosas escenas de Jesús, ancianos, apóstoles ó santos y la Virgen María con Jesús niño en posteriores tiempos, formaban las vastas composiciones decorativas de los arcos triunfales, bóvedas y arcos, frisos y otras partes culminantes espaciosas de sinnúmero de basílicas.

Era y es la impresión de esas obras verdaderamente notable, á juzgar por los restos que quedan, y de un aspecto imponente en los grandiosos edificios, reemplazando con ciertas ventajas la decoración pintada por antiguos procedimientos. Eran de menos efecto pictórico, de coloración menos variada, de dibujo menos flexible, ajenos á lo pintoresco, rehacios á la admisión de variados detalles y á los matices variados de color, al colorido de la pintura propia con procedimiento mural, reducidos en escenas que se limitaban en todos á un simple fondo de cielo azulado ó monócromo espacio; pero eran y son tan monumentales y adecuadas á la arquitectura; llenan con tanto acierto los espaciosos planos y las vastas superficies interlineales; ofrecen tanta severidad é imponente grandeza con su simplicidad de forma y línea, en sencillez de masa, en unidad grandiosa de color y efectos sobrios é intensos y una impresión brillante tan acorde, fascinadora y activa, que tiene sobre toda otra pintura el privilegio de lo sublime para la decoración de basílicas. Es como ellas de una pieza y concepto monumental que no ha hallado superior en formas varias de pintar. Sobre estas cualidades artísticas y estéticas tiene la de su duración, que es cualidad estimable desde el punto de vista monumental y como técnica artístico-industrial que perpetúa el mérito de las obras. La apariencia sólida que garantiza de la no fragilidad de una pieza de arte, es también otra cualidad estética, aunque de orden secundario. Por su duración aventaja el mosaico á las otras pinturas que ofrecen fragilidad y destrucción facilísima, y con esta estimable cualidad compárase en material estima con la otra pintura artística, poniendo hasta cierto punto un contrapeso de méritos á las cualidades de que carece. Su pobreza de detalles se olvida ante la contemplación de la grandeza y sencillez de las figuras que por su majestuosa calma aparecen á la fantasía como divina visión. Su composición magnífica y su sobrenatural carácter, decía un crítico historiador, les hacía aparecer como la intensa expresión de aquel creyente pueblo de los primeros siglos cristianos, siempre con atento sentido en espera de la tornada del soberano Cristo de la Jerusalén celeste. Era un arte grande y fantástico que bebía su inspiración en la visión apocalíptica de sobrehumano alcance.

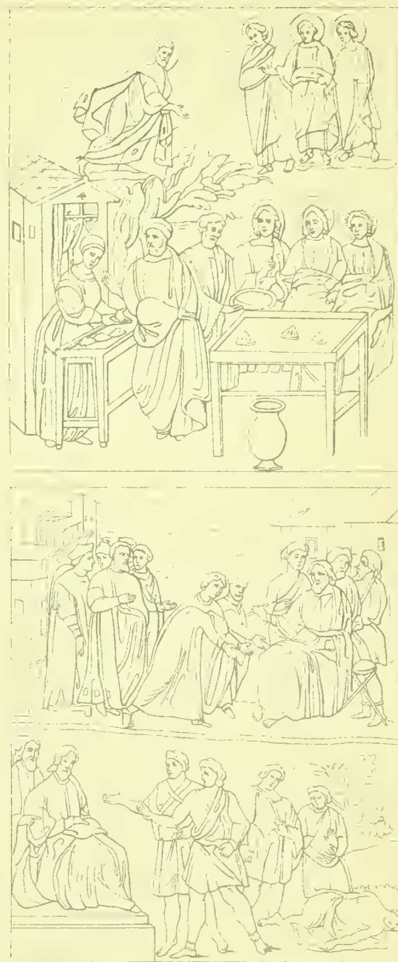


Fig. 797. – Parte de un mosaico de Santa María la Mayor de Roma (siglo V)



Fig. 798. – Mosaico lateral del ábside de San Vitale de Ravena, con la emperatriz Teodora acompañada de su séquito

Típica y regular, siempre la misma, se hizo la distribución del mosaico en las basílicas cristianas, motivándola la forma de construcción y la situación de los planos y espacios que en las construcciones existían. Los

suelos, la parte alta de las paredes ó frisos, los arcos triunfales ú otros, los cascarones y nichos angulares del domo y ábside, los nartex y entradas eran otros tantos puntos donde debía y podía tener aplicación el mosaico. Los de San Pablo y Santa Pudenciana, de San Cosme y San Damián, San Marcos, el triclinio de Latrán de Roma (fig. 796) dan idea de la forma de distribución en el arco triunfal y domo; los de Santa María la Mayor (fig. 797), también de Roma, con sus cuadros por cenefas, San Vitale (fig. 798), San Apolinario Nuevo, San Martín y San Apolinario in Clase, con sus procesiones solemnes de vírgenes, santos y personajes históricos, dan idea de la composición de frisos, algunos como Santa María in Domnica (Roma) preparan nueva forma decorativa, y Santa Sofía de Constantinopla ú otras basílicas bizantinas dejan adivinar lo que era la decoración con mosaicos en varias partes exteriores é interiores de las anti-



Fig. 799. – Mosaico del oratorio de San Venancio en Roma (siglo IX, año 801) (?)

guos edificios. El de San Pablo de Roma (fig. 747), aunque destruído en gran parte por un incendio y restaurado en la del ábside en el siglo XIII al parecer, conserva la parte superior del arco triunfal, que es del siglo V, y tiene la otra parte inferior ó cascarón copia de alguna antigua obra de clásico período, que guarda semejanzas con lo que queda todavía en otras basílicas primitivas, como San Cosme y San Damián; es, pues, el de San Pablo de Roma, aun con sus condiciones actuales, un completo ejemplar de la decoración de un ábside.

Tiene en la parte superior el busto severo é imponente de Cristo (fig. 747) empuñando cetro ó báculo, bendiciendo con la diestra y circundado de vasto nimbo que forma su corona é irradia rayos de luz: es el Cristo apocalíptico que se cierne en el espacio y que tiene á derecha é izquierda rítmicamente colocados en el campo del cielo los símbolos expresivos de los cuatro evangelistas, inclinados ante su faz ángeles que se humillan, y en parecida actitud los veinte ancianos del Apocalipsis, reverentes y compungidos ante la divina majestad. Más abajo en la concha del ábside está sentado en trono Jesús entre discípulos en soberana y noble actitud, teniendo en espacios laterales otras venerables figuras de los apóstoles Pedro y Pablo, de elocuentes ademanes y expresión. Nótase en este mosaico que forman indicación de paisaje el suelo con hierbas y dos grandiosas palmeras que dan más carácter típico al fondo, colocadas á uno y otro extremo del cascarón.

Parecida disposición pictórica hay en la concha del ábside de San Cosme y San Damián en la figura

de Cristo de pie ante el cielo y en elocuente actitud y ademanes expresivos, como orador que perora, con seis santos varones que entre palmeras y flores campestres ocupan el primer término. En la cenefa baja, una línea de corderos y ovejas que rodean al simbólico cordero con nimbo forma otra cenefa decorativa, adecuado marco del conjunto.

Todos esos cuadros en mosaico son de una concepción peculiar y distribución característica que ajustándose á la arquitectura por el ritmo marcado, el paralelismo, la colocación equidistante, bilateral, envarada, quieta y solemne de las figuras y objetos, conserva pictórica y hasta pintoresca impresión peculiar á la pintura (fig. 799). Pero no es en modo alguno, como la pintura romana ó de los artistas de las catacumbas, de combinación geométrica, ornamentación de planos. La ocupación de éstos se efectuaba entonces según leyes de arquitectura en espacios geométricos ó geométricamente distribuídos dentro de la ornamentación lineal, puramente lineal, peculiar de la arquitectura. La que en las basílicas se ve se ajusta por completo á concepción de pintor, que se hizo tanto más pictórica cuanto más iba adelantando el período en que se realizaban los susodichos mosaicos. La impresión arquitectónica ó monumental de las obras aquí expresadas depende del sello severo y rígido, regular y acompasado propio de todo arcaísmo, así del que inicia un período como del que es resultado obtenido por obra de convencimiento ó de decadencia artística. El de los mosaicos de las basílicas (templos, bautisterios, etc.), es reflejo de influjo bizantino y de la frialdad arcaísta que hacía rígidas, estiradas, frías y puramente mecánicas las figuras que producía en los centros cristianos de Oriente (fig. 801). Y el sello pictórico que también se observa en Roma, Ravena y otros puntos de Italia, es la última etapa, la evolución final del antiguo arte latino ó profano de Roma, que gustaba de la decoración pictórica con figuras de severos personajes, serenos y con luenga barba, como Baco, Neptuno y Zeo, ó jóvenes imberbes, como Mercurio y Apolo, vestidos de ancha manta y holgada túnica, abundante en profusos pliegues y con la solemne apostura de uno de aquellos togados oradores ó retóricos, filósofos ó doctores que produjo la severa antigüedad de Roma y que retrataron la pintura y escultura de los monumentos profanos.

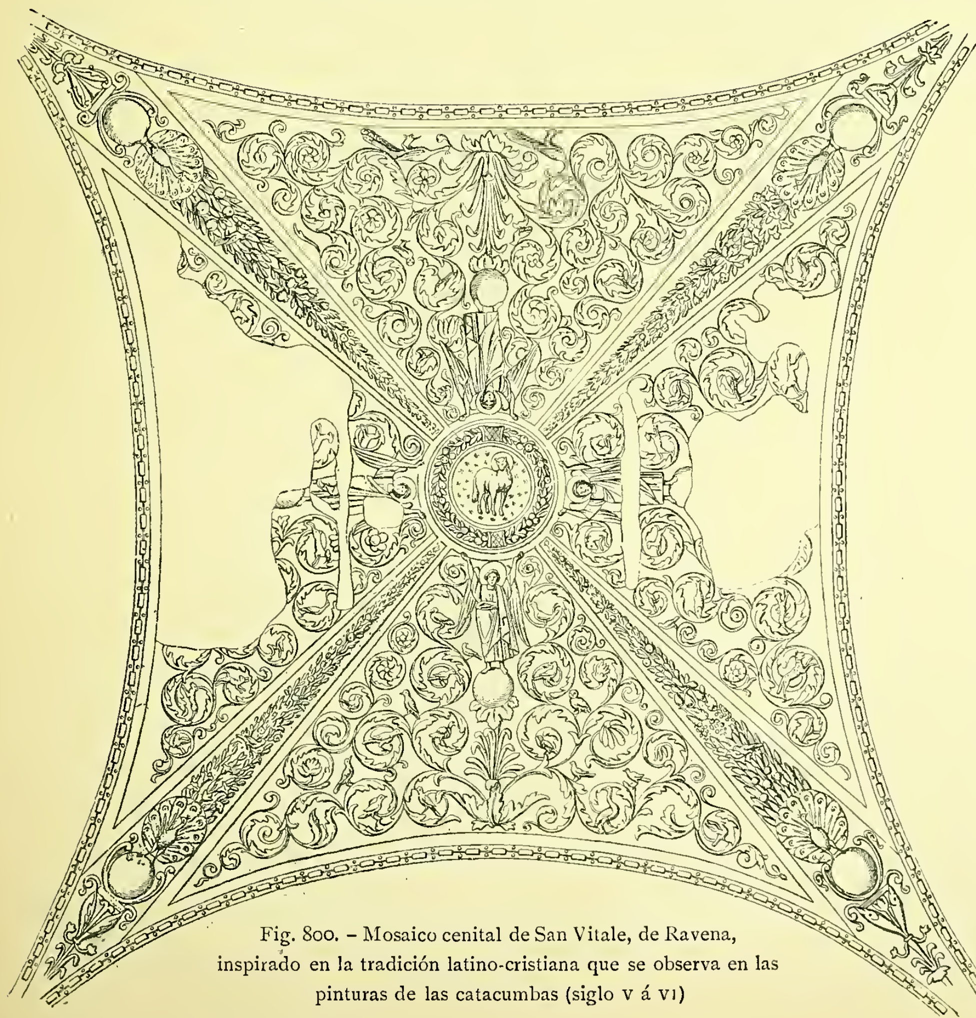


Fig. 800. – Mosaico cenital de San Vitale, de Ravena, inspirado en la tradición latino-cristiana que se observa en las pinturas de las catacumbas (siglo V á VI)

Dos mosaicos importantes del siglo IV á V marcan una tendencia antigua en su composición con la representación de temas gratos á la antigüedad y semejantes á los de las catacumbas. Son los de Santa Constanza de Roma y de San Nazario y Celso de Ravena; el primero, del siglo IV, era la capilla sepulcral de la hija de Constantino, Constanza, donde la decoración en mosaico consistía en plantas simbólicas de parras y pámpanos en ondulante línea y ramas en voluta, según se veía en sarcófagos y en las fúnebres estancias de las antiguas catacumbas; otro fué del siglo V en la tumba de Gala Placidia ó su capilla sepulcral de San Naza-

rio y Celso, donde fastuosa ornamentación de ramas y trazados simbólicos y figuras naturales de representación divina se hallaban asociadas á aquella composición del Buen Pastor de que antes se hizo mérito. La delicada y elegante sobriedad clásica de estas composiciones ornamentales puramente arquitectónicas, derivación inmediata del ornato geométrico y simbólico de las catacumbas del siglo II á IV, se acomoda al gusto clásico de la ornamentación en relieve que se produjo en los sepulcros y que se continuó más tarde (fig. 800). La distribución de formas en el espacio ornado se ajusta aquí á principios de construcción monumental puramente arquitectónicos.

Entre los siglos V y VI se desarrolla la nueva tendencia de las grandes composiciones en mosaico que se señala en San Pablo, San Cosme y San Damián de Roma: entonces aparecen las vastas escenas evangélicas ó cristianas, y la majestuosa ó imponente figura de Cristo entre los apóstoles y santos de los domos y arcos triunfales y las procesiones de los frisos con otras representaciones. Antes eran lo principal símbolos como el cordero, la cruz, el pavo real, la palma y las parras, cepas y abundantes pámpanos. Ahora es el cuadro vasto y apocalíptico con cielo azul y fondo de nubes, suelo verde sembrado de flores y bilaterales y enhiestas palmeras. Los tipos de Jesús y los apóstoles se presentan severos y viriles, Cristo sobre todo, cuya fisonomía, rígida por lo común, toma apariencia de un varón entrado en años, de luenga barba, ojos muy espaciados, mirada noble, ingenua é inteligente ó altiva y dominadora como de soberano juez de los cristianos, nariz aguileña y varonil y ángulo facial abierto, boca pequeña y noble ó dulce, prolongado óvalo del rostro encuadrado por el pelo largo, ondeante y caído en los hombros y espalda. Es la común fisonomía de aquel Cristo, Señor del universo, que ha de juzgar á los hombres. Un sentimiento íntimo de belleza sujetiva con objetiva y enérgica apariencia, forma el moral carácter y sello estético peculiar de aquellas veneradas figuras. Es, empero, bien distinto de aquel tipo amable y benevolente del Jesús de anterior período y más aún del platónico joven de los cementerios cristianos de entre los siglos II y IV, aunque de bello, moral y sujetivo estético. Y los tipos de los apóstoles y santos se ajustan al mismo ideal que el del Cristo apocalíptico de la Jerusalén celeste. En el resto del cuerpo, rigidez y arcaísmo, energía y severidad, contribuyen á dar majestad y aspecto solemne á los decorativos mosaicos. El alma de los personajes y sus caracteres típicos ó su fisonomía tradicional, anima y vivifica su interior con individuales rasgos y colora su exterior, á pesar del arcaísmo bizantino, prototipo de las imágenes del cristianismo naciente (figuras 801 y 802.)



Fig. 801. – Mosaico de Santa Águeda la Mayor, en Ravena

Eran del siglo IV al V en Roma las basílicas de San Pedro, San Juan de Letrán (destruída), erigidas por Constantino; San Pablo, obra de Teodorico y Honorio, y Santa Pudenciana ya dicha; del V, Santa Sabina, Santa María la Mayor (fig. 797) y San Pedro Advíncula; del VI, San Lorenzo y Santa Balbina, obra de Gregorio el Grande; del VII, Santa Inés y los Cuatro coronados erigidos por Honorio (625 ?); San

Jorge y San Crisógono. Pertenecieron al VIII Santa Giovanna a Porta Latina, Santa María in Cosmedin, San Vicenzo *alle tre Fontane* y la nave de San Lorenzo. Fueron del IX siglo San Nereo y Aquileo, San Práxedes, Santa María in Domnica, San Martín del Monte, San Clemente, San Nicolás y San Bartolomé, y pertenecía al X la reedificación de San Juan de Letrán, llevada á cabo por Sergio III sobre 910. En todas esas históricas basílicas existieron y existen pinturas y especialmente mosaicos, algunos de los cuales, más ó menos restaurados ó maltrechos, nos quedan todavía para recordar el esplendor de la decorativa pintura en los siglos de la Edad media. Y otras varias existieron en Roma, Ravena y varios puntos de que la mención histórica es menos determinada, y cuya decoración interior debió ser parecida.



Fig. 802. – Mosaico del Bautisterio de Santa María in Cosmedin, de Ravena. Epoca de Teodorico (siglo V á VI)

Influídas por el gusto bizantino, aunque ligeramente, fueron las del siglo IV á VI, señalándose hoy en ellas como auténticos los mosaicos de San Pablo y Santa Pudenciana, ya indicados, y el primero ya descrito. El último, atribuído al final del VI siglo, tiene su Cristo en trono bajo la Jerusalén celeste, coronado por la cruz y por ángeles y símbolos de los evangelistas, apóstoles y santas mujeres ofreciendo coronas, conserva un sello más antiguo latino en todos los rostros y figuras, y más semejanza en tranquilidad serena y amable, parecida á las de las catacumbas, que la basílica de San Pablo. San Cosme y San Damián tiene mosaico de principio del siglo VI (525 á 530), en que figuran con Cristo cinco apóstoles, santos y el papa Félix IV, que hizo realizar esta pieza decorativa: todos los personajes conservan aún el sello antiguo latino mezclado con rigidez y tiesura envaradas, y la obra entera, rítmica grandeza, majestad solemne y cadencioso acompasamiento y paralelismo, á la vez que regular y bilateral distribución de dos grupos equidistantes de la figura del Salvador que destaca en el cielo azul. Del siglo V al VI, se dice, son los mosaicos de Santa María la Mayor, de Roma (fig. 797), cuyos asuntos del Antiguo y Nuevo Testamento forman admirables cuadros de pinturas y animada composición, dignos de los que las artes de Italia produjeron más tarde con Giotto y los precursores del Renacimiento: mosaicos que por su distribución y modo de componer se salen por completo del común gusto y sentido artístico en boga generalmente, en Roma, Constantinopla y Ravena.

De esta época en adelante los vaivenes y crisis de Italia, oprimida por los bárbaros y dominada por el imperio griego, produjeron el último desmedro de la vida del arte latino; y con los triunfos de Belisario y Narses, el bizantinismo, ya crecido, se estampó con fuerte sello en las pinturas y esculturas decorativas de los edificios nuevos. Antes, empero, empleábanse la escultura, fundición, repujado, orfebrería y

tejido con condiciones tradicionales de arte é industria romanas é imitaciones orientales en relieves, de puertas y ventanas, como por caso los del siglo v en Spoleto; de altares, crucifijos, candelabros y coronas de luz, arquillas de hostias ú hostiarios, relicarios y el característico *pyx*, labrados en oro, pedrería y ricos metales, en finas maderas con incrustaciones de marfil ú otras, que bajo precioso dosel ó *baldaquino* ocupaban el ara sacra del santuario; de alfombras y tapices coloridos ó bordados á que tan aficionado era el Oriente, con que se envolvía el tabernáculo y se cubrían pilares y paredes para dar realce y magnificencia á las sagradas arcas y armonizar la decoración de los altares y santuarios con las brillantes pinturas y mosaicos, ornamento de las construcciones: el mérito de todas esas partes corresponde al de las arquitectónicas y de pintura, y relevaba entonces de éstas por sus condiciones ornamentales.

Empero desde el siglo vi la influencia de invasiones y conquistas puso en desmedro completo todas las partes decorativas de las construcciones, hasta que el dominio de los griegos y el predominio del poder de Bizancio y de sus artes modificaron y hasta cambiaron la faz de éstas en Roma, Ravena y otros puntos de Italia, y dieron primacía al gusto oriental sobre el latino (fig. 802). Esta es la época en que las figuras toman mayor tiesura y rigidez, menos naturalidad, proporciones altas y delgadas con más exageración, mayor convencionalismo, más frialdad y envaramiento, pareciendo á veces momificadas y otras maniquíes vestidos por el antropomorfismo de Oriente. Y los asuntos fueron los mismos de Cristo triunfante, apóstoles y ángeles, arcángeles y divinas potestades (fig. 801), pero con más adición de estos sobrenaturales espíritus rígidos entre sus pliegues, y encuadrados entre sus alas conforme á un gusto artificioso y amanerado, y allá sobre el siglo vii con algunas representaciones de la Virgen María madre del Niño Dios, prototipo

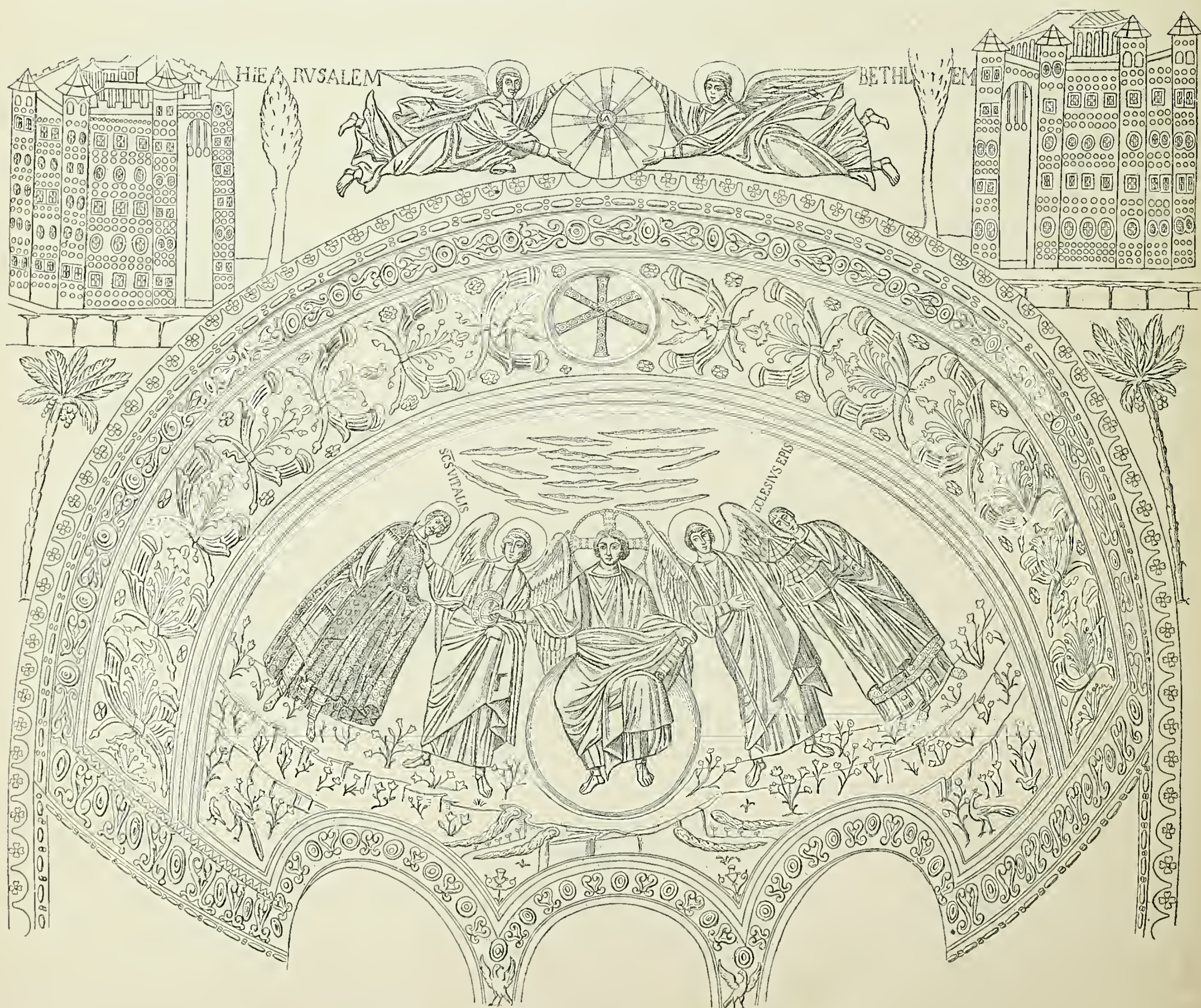


Fig. 803. - Abside de San Vitale, de Ravena, mosaico del siglo vi

de la madona y reina del cielo y de los ángeles, entre los que domina en áureo trono como soberana princesa de las cortes de Oriente. Aparecen también los bustos, medallones y figuras de santos, vírgenes y mártires con antes ignota profusión, y las procesiones varias, célicas ó de privilegiados seres y de regio aparato histórico, imitadas ó reproducidas de las que Bizancio y el Asia presenciaban en las cortes imperiales. El modo de ser de aquellas figuras, su elección por los artistas, sus agrupaciones y conjunto, estriba en una interpretación peculiar de Constantinopla y el Oriente, y en marcada inspiración apocalíptica de concepción *sui géneris* que la visión de San Juan produjo en los cristianos artistas de Bizancio y de Ravena entre los varios adeptos de aquende y allende el Bósforo.

Sobre el año 550 la basílica de San Vitale, en la semibizantina Ravena, cubríase de importantes mosaicos, habiendo entre ellos el capital de Cristo en el trono rodeado de ángeles (fig. 803), joven á la manera más antigua ya mentada, y como el orador de los siglos II á III, pero ahora sobre un fondo unido de oro que revela su moderna época y el influjo peculiar bizantino. Las dos procesiones históricas de Justiniano y Teodora con sus respectivos séquitos de prelados, dignatarios, nobles damas y guardas de honor, de que se dan reproducciones (figs. 760 y 798); composiciones aparatosas como el ceremonial de aquellas cortes del imperio de Oriente, con altas y tiesas figuras vistiendo trajes talares anchos, ricos y ornados, que ocupan la parte baja de la tribuna. En el resto del ábside y coro, paredes, arcos y lunetas, escenas del Antiguo Testamento (fig. 804), medallones con bustos de Cristo y apóstoles, ornamentaciones de hojas en voluta con pavos reales, ángeles y el cordero simbólico con el nimbo en el centro (fig. 800), y otros detalles con ángeles y profetas, forman importantísimo decorado en mosaico que interesa por muchos conceptos. Los cuadros bíblicos importantes con la muerte de Abel, Abraham, con los ángeles y con Melquisedec, sacrificio de Isaac, Jeremías, Moisés, etc., y entre las figuras restantes sobresalían las de los cuatro Evangelistas con sus símbolos, grupos de ángeles volando con el lábaro de la cruz y monogramas, y con franjas y motivos ornamentales, cestillas con frutos y pájaros. Es una de las más bellas obras decorativas y de más costoso precio, maravilla y casi milagro de un triste período histórico de cala-

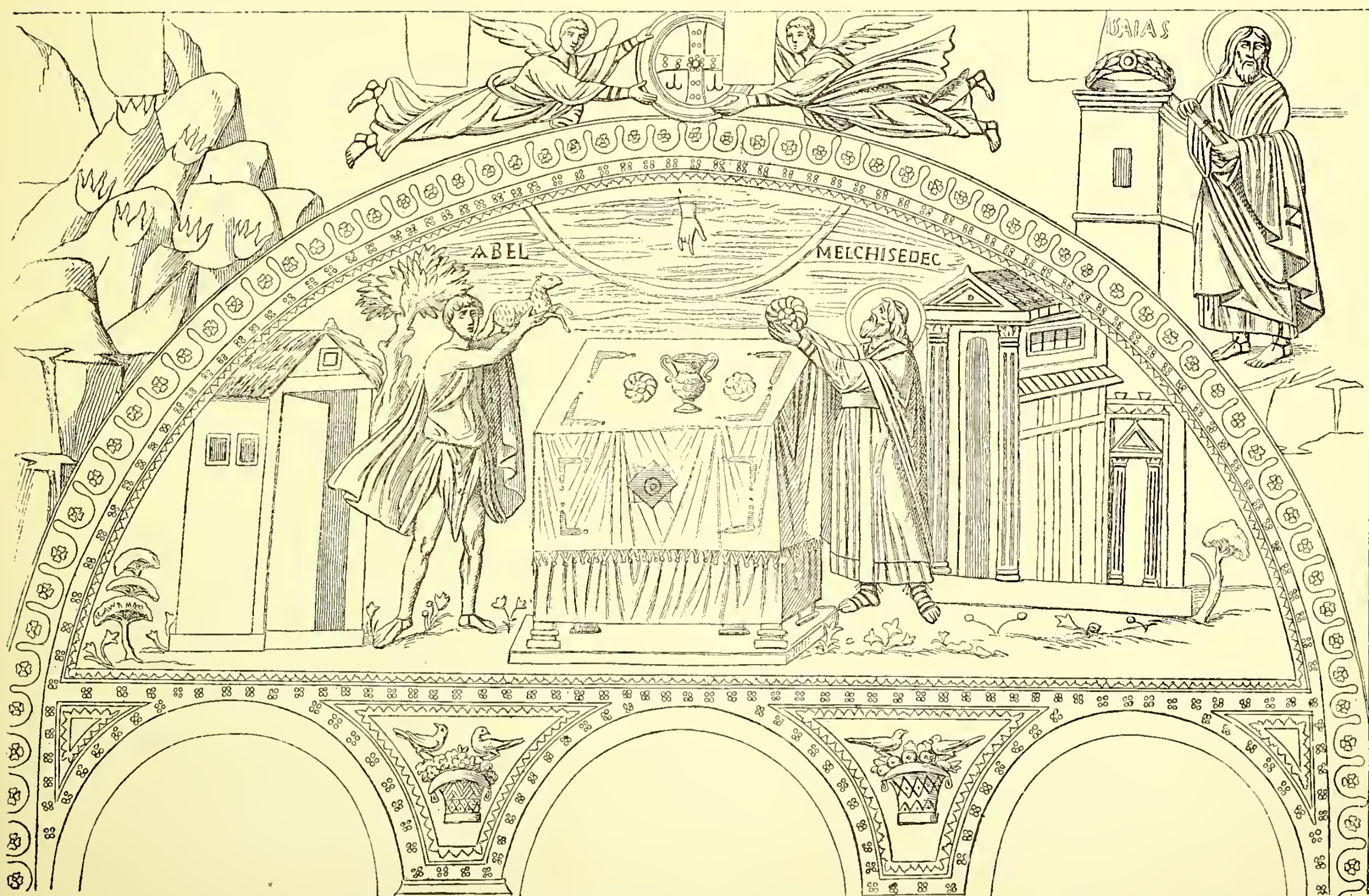


Fig. 804. – Mosaico de San Vitale, de Ravena, con varios personajes bíblicos (siglo VI)





Fig. 805. – Mosaico de San Apolinario Nuovo ó San Martín, de Ravena

midades, penuria y deficiencia artística. Con ella debe agruparse la obra pintada de la basílica de San Martín de la misma Ravena, dicha San Apolinario Nuovo (fig. 805), que forma en tres zonas de mosaico el friso de derecha é izquierda de la nave. Son procesiones de apóstoles, santos, mártires y vírgenes separadas por palmeras, teniendo los varones por centro á Cristo entre arcángeles y las santas doncellas, á la Virgen María con el Niño en torno, guardada por ángeles y adorada por los magos en porte de jóvenes frigios. Típica es la disposición de las figuras, de frente ó de perfil, dirigiéndose hacia el altar (fig. 805), colocadas en el friso como en un nicho, con paralelismo completo, con igual ritmo y equidistantes, todas ellas esbeltísimas, delgadas, rígidas, en actitud casi igual ó muy parecida por zonas ó registros, y con sencillo é ingenuo movimiento de las manos, busto y pliegues. Sostiene cada una coronas de hojas é inclina la cabeza con inocente aire, dando en conjunto trasunto parecido al de las figuras de las catacumbas ligeramente romanizadas y de bizantino influjo. Los cuadros de Jesús y la Virgen con sus divinos mensajeros portadores de largas varas, son de bizantino tipo y de estilo y concepto religioso. Y en éstos como en las figuras de San Vitale, las cabezas son características del gusto bizantino: de largo óvalo, grandes ojos, delgada nariz aguileña, salientes pómulos, abultado cráneo y mandíbula reducida, enjutas de carnes y con todo el cuerpo adelgazado y arcaísta por desequilibradas proporciones. Era el pleno sello oriental de las pinturas de entonces.

Y era la época en que el emperador Justiniano imponía su seudo-romanismo á todos los países que dominaba, y á ellos extendía la cultura de Constantinopla. Era el período en que con la esplendidez de aquel soberano culto de tan elevado espíritu, se realizaban con sus medios y por su influjo las más magníficas y esplendentes obras de Oriente y Occidente, en palacios, templos y sepulturas con caracteres de escuela, llamados hoy bizantinos, que se imponían á todo el arte como el poder de su patrono, y cuando se erigía por sus arquitectos Isidoro de Mileto y Antemios de Tralles la más famosa obra que ha dado nombre á la escuela y al gusto de aquel período artístico: la imponente basílica de Santa Sofía de Constantinopla. El arte cristiano oriental con toda su grandeza, con toda su suntuosidad, aparecía entonces dando imponente sello y tono, á pesar de su arcaísmo, en todas las basílicas ú otras iglesias coetáneas y

en sus decorativas pinturas. San Apolinario Nuovo y San Vitale de Ravena son ejemplares notables y característicos tipos de aquella esplendidez y solemnidad.

La iglesia de Santa Sofía debía de ser sobre todas admirada en su época y uno de los modelos de decoración interior con mosaicos de fondo de oro y esplendente. De éstos los más importantes parecen haber sido de sobre el año 560, siendo sensible la desaparición bajo tosco revoque de las pinturas del coro, y entre ellas del Cristo Soberano Juez, que rodeado de ángeles y santas figuras, gigantesco y magnífico en el espacio, dominaba el santuario desde el ábside é imponía con su majestad y grandeza. Alados querubines con su triple par de alas ciérnense en el cielo fantásticos y admirables, ocupando como en un ciclo angulares porciones de la más imponente cúpula. Profetas, mártires, santos y prelados llenaban junto á los ventanales huecos ó lunetas adecuados como en otras varias basílicas, concentrados y severos, recogidos é inmóviles entre los pliegues holgados y rígidos de sus túnicas y mantos. Elevábase y



Fig. 806. – Varias figuras de San Apolinario in Clase, en Ravena

queda aún en las galerías abovedadas imponente figura del Divino Señor, y en el arcado pórtico otra augusta representación del Salvador Cristo con el misterioso libro abierto y bendiciendo sentado como en el día del supremo juicio, severísimo, impasible y soberano en monumental trono, como para oir la última queja ó súplica de atemorizadas criaturas. Tiene á derecha é izquierda en dos medallones los bustos de María y del arcángel San Miguel jóvenes, bellos, de rostro prolongado y con un sentimiento amable que revela lejana filiación y paternidad griega, y una relación de importancia respecto al lugar que ocupan. La representación del arcángel alado á la izquierda, como la Victoria junto al trono de los inmortales, deja comprender que se está en país griego y pone de relieve la importancia que en la iconografía é ideas creyentes de entonces tenían en Oriente el Divino Mensajero, equiparado por el arte á la Virgen y protectora Madre del Salvador, Juez de los mortales. Bajo el busto de María hay la figura de Justiniano, vestido de ornado palio y con nimbo, postrado en tierra á la manera arcaísta, con las manos juntas en adoración humilde y fervorosa. Anciano, de larga barba, tiene la apariencia de un varón venerable y justo, que unía la distinción á la sencillez y la vitalidad á la humildad del creyente autor de la admirable obra consagrada á Santa Sofía.

Lo que Constantinopla hizo se extendió por todo el Oriente cristiano y en Occidente echó más raíces. Dícenlo los edificios de la Siria central y parte de Arabia, y las muchas basílicas de Roma, Ravena,

Nápoles é inmediaciones, Milán, etc. (1), cuyos importantes mosaicos anteriores, coetáneos y posteriores á Santa Sofía, dan pruebas á granel hasta el siglo VIII, del gusto decorativo bizantino-latino que en aquellos siglos se empleaba, y de la imitación constante de formas y temas parecidos ó iguales, basados en reproducción de lo que el arte de la capital del imperio de Oriente y sus vastos dominios producían. Dados tipos y asuntos aceptados, tuviéronse como sistemáticos moldes á que sujetar las figuras y su distribución, dibujo, color, proporciones y expresión. Un método y pauta decorativa sirvió entonces sólo de guía á los artistas que cayeron en la imitación más metódica é invariable. El arte tomó sello y formas mecánicas con un frío convencionalismo, copia inerte del formalismo exánime de Oriente. Hablando con propiedad, no era arte sino industria, aunque con apariencia agradable de arte, lo que entonces se practica-



Fig. 807. – Mosaico del templo de San Teodoro, en Roma

ba. Sólo el tipo de la madona y la admisión de nuevos patronos en los cuadros decorativos dió variedad á los asuntos, pero sujetando lo innovado con rígida imitación á canónicos prototipos que antes se produjeron en vírgenes, ángeles, apóstoles y santos.

Señálase en Ravena como de los primeros ejemplos el de los mosaicos más notables de San Apolinario in Clase (fig. 806), obra de 671 á 677, cuya importancia principal consiste en la apariencia con su figura del santo en el domo, bajo grandioso signo de la cruz, rodeado de un fondo de estrellas y entre sinnúmero de corderos simbólicos que salpican la concha y el arco triunfal en campo abierto con flores, plantas, piedras y arbolitos, dispuesto todo por cenefas y de decorativo modo; un Cristo en busto y sus culminantes imágenes alegóricas de los Evangelistas, con magistrales figuras de arcángeles portaenseñas y sus líneas equidistantes, evangelistas y santos entre las arcadas del coro, con friso de medallones de los prelados de Ravena y cuadros del Antiguo Testamento, á la manera que en la más antigua basílica de San Vitale, dividiendo y ornando de modo monumental y con arquitectónico gusto aquellas partes del edificio. A éstos se unen generalmente como coetáneos los mosaicos de San Teodoro de Roma (fig. 807) y de Santa

(1) Véanse los varios mosaicos reproducidos en este capítulo y especialmente los de las figuras 800, 801, 802, 804 y 806.

Inés, éste de 625 á 658, y aquél del siglo VII; siendo el de San Teodoro muy parecido al de San Cosme y San Damián, aunque con Cristo bajo la mano de Dios Padre, sentado en el globo del mundo sembrado de estrellas y con dos santos varones al lado de Pedro y Pablo. Ocupa la virgen Santa Inés en su basílica el centro de la cúpula de pie entre dos santos, en parte borrados, y reemplaza con no común costumbre á las figuras de Cristo y María entre discípulos y mensajeros. Semejante á éste es el mosaico absidal de San Estefano Rotondo en la misma Roma, en el que se sustituye con la enseña de la cruz ornada y coronada por el busto de Cristo en medallón la figura central de Santa Inés. Ocupan espacio á derecha é izquierda bizantinas figuras de los Santos Primitivo y Feliciano.

Parecida á la decoración de las cúpulas de San Pablo, San Cosme y San Damián y San Teodoro de Roma son los mosaicos dómicos de la basílica de San Andrés, con Cristo de pie y seis apóstoles, y el del Triclinio del papa León III, dicho del Triclinio lateranense (fig. 796), con numeroso cortejo de santos y grupos del apóstol San Pedro, Cristo en cátedra y figuras de rodillas á sus dos lados y á derecha é izquierda del cascarón, y el de San Marcos de Roma. Más parecido al de San Pablo, que variando sólo los personajes de los lados de Cristo conserva los ángeles, signos evangélicos y apocalípticos ancianos en el arco triunfal con la característica forma del siglo V. Sentado ó de pie en el domo y entre ángeles y flores como en el ábside de San Vitale de Ravena, hay el de la infravolta de la basílica mayor de Santa Águeda en la misma ciudad con Cristo y dos mensajeros, y otro de su templo de San Miguel con este arcángel y Gabriel, entre San Cosme y Damián, y á los lados de Jesús imberbe con el libro abierto y gigantesca cruz ornamentada. Sobre estas mismas figuras siéntase el Divino Maestro en el plano superior con ángeles que tienen la lanza y la esponja, instrumentos de su pasión, y otros que tocando trompetas parecen convocar á juicio tras franjas de extendidas nubes de la mansión del eterno. Notables son también el ábside de Santa Águeda en Subura (Roma) con Cristo sentado en la bola del mundo y con sus doce apóstoles de forma bastante latina; bellísimo el grandioso neo-bizantino de San Venancio con Cristo bendiciendo entre dos ángeles, todos en busto y rodeados de nubes, que campean en el domo sobre la Virgen María (parecida á una Orante), entre dos apóstoles y santos varios que están en grupos laterales de la parte baja del arco triunfal (fig. 799). La alta tenía los signos evangelistas y edificios coetáneos rodeados de ornatos. No menos interesantes son los restos del mosaico con Jesús, Santos Pedro y Pablo, San Lorenzo, San Esteban, San Hipólito y el piadoso obispo Pelagio, que tienen de romanos y de bizantinos en su actitud y paños, y el otro mosaico de San Nereo y Aquileo en Roma, con Jesús de pie dentro de un óvalo, dos apóstoles á sus lados y otros de hinojos, y á los extremos dos grupos de María sentada y con el Niño y el arcángel de la Salutación. Hay, en fin, en la iglesia de Aquisgrán un singular mosaico con agigantado Cristo en trono, dos ángeles á derecha é izquierda y el cielo en torno dominando sobre agitados ancianos ante sus solios con la corona en mano, saludando al encumbrado Señor que imponente y sublime campea en medio erigido en Soberano Juez. Es una de las últimas formas del tema en mosaico que en San Pablo de Roma tuvo otra de sus más antiguas representaciones. Desproporcionado en partes y conjunto, incorrecto de dibujo, con figuras extrañas por extremo, pesadas y vulgares ó fuera de medida, es una de las últimas evoluciones de aquel arte latino-bizantino que anuncia en el siglo VIII la segunda mitad de la Edad media. Y en algunas de esas pinturas se está ya fuera de aquel espíritu antiguo de las catacumbas con sentimiento romano.

Entre los siglos VIII y IX, en el año 1800, se produjeron en Roma los mosaicos hoy llamados del papa León III ó del Triclinio lateranense (fig. 796), en parte antes citado, donde Cristo confiere á Pedro la autoridad espiritual al darle las llaves de la Iglesia en el centro del ábside. En las paredes laterales del cascarón composiciones importantes desenvuelven la misma idea que está desarrollada en otra forma: Cristo da en la derecha las llaves al papa Silvestre y una bandera á Constantino; en la izquierda pone una estola en manos del papa León III y entrega otra bandera á Carlomagno. Importantísima fué también la deco-

ración pintada de San Práxedes, cuyos restos, aún existentes en el ábside y en la capilla de San Zenón, quedan en buena parte (fig. 808). En el arco triunfal hay figurada la Jerusalén celeste con Cristo entre dos ángeles en el centro de los torreados muros, y en la zona baja, tras el cercado, María y una línea de santos. Fuera de las murallas, guiados por otros ángeles, se aproximan al cercado dos comitivas de santos parados en campo de flores. Más abajo hay los restos de crecido número de santos ó mártires con palmas. En el ábside antes mencionado sigue el mismo asunto con otros ángeles y símbolos de evangelistas á los dos lados del ara con la cruz y el Divino Cordero; al pie hay los ancianos de la Apocalipsis con sus coronas, y en el centro, el cascarón con Cristo de pie entre apóstoles y santos sobre una franja de corderos simbólicos que rodean al divino cordero con el nimbo á la manera dicha de San Cosme y San Damián. En la capilla de San Zenón se ve en figuras de apóstoles, santos y medallones, crecido número de personajes, grupos, figuras y bustos de Jesús y María, bellísimo núcleo de tipos y cuadros decorativos del mosaico de la época, en su mayor perfección y en reducido recinto. El de San Marcos de Roma con Cristo entre el evangelista apóstol y el papa Gregorio VI con otros cuatro envarados personajes lateralmente dispuesto, es también de 1800 (fig. 754).

La iglesia de Santa María in Domnica tiene mosaicos de entre los años 817 y 824, realizados durante el pontificado del papa Pascual I, cuyo tema es el de la madona entre los ángeles y vírgenes, parecido al que se ve en otras pinturas anteriores ó coetáneas cual en la catedral de Parenzo (fig. 809); pero siendo en Roma la representación más celestial y de más poético carácter, pues el espiritual séquito que con la Virgen se halla es el de bellas é inocentes criaturas que apiñadas forman compacta masa de ideales figuras ligeras, de sueltos paños, rostros cándidos y escalonados nimbos que en decrecientes filas se extienden hacia el fondo (fig. 810). Sobre la Divina Madre con el Niño hay el Cristo en oval espacio con ángeles, apóstoles y santos, y á sus lados en lo bajo del arco triunfal otras dos santas figuras. Tiene el ábside de San Ambrosio de Milán nuevos mosaicos de sobre 830 en la bóveda del templo de Fausta con importantes figuras entre bellos ornatos y símbolos. El ábside reune en su centro notable y expresiva imagen de Cristo en su soberana cátedra entre dos arcángeles, Gabriel y Miguel, con San Gervasio y Protasio de severa majestad. Hay ángeles que rinden tributo al Señor y varios santos que se dirigen á las ciudades de Milán y Tours. Agradable impresión produce la obra por su colorido claro y luminoso; es desigual la ejecución de las figuras, y ofrece confusión é irregularidad el conjunto. Aproxímase el arte con estas pinturas al término del Bajo Imperio, y sus asuntos hacen comprender que se va á entrar en el segundo período de la Edad media. De éste y fin del noveno siglo es la figura de la Virgen rodeada de santos personajes del arco dómico de Santa Sofía de Cons-



Fig. 808. – Mosaico de una bóveda de la capilla de San Zenón en la basílica de San Práxedes de Roma (siglo IX)

tantinopla, en los cuales se descubre el gusto de los últimos tiempos con su formalismo convencional, tieso y rítmico, en mezcla con cierta tornada á los tipos y aficiones cristianos originarios, tradicionalmente continuados, pero sin su idealidad artística trocada ahora en amaneramiento y frialdad.

El Occidente recogía entonces los despojos de la primera mitad de la Edad media, produciendo mosaicos notables, como el ya dicho de Carlomagno en Aquisgrán, que antes y entonces los godos y ostrogodos, visogodos, lombardos, borgoñones y germanos, anglo-sajones, etc., aplicaron á sus capillas y basílicas más lujosas, como en varias se ha descubierto. Los de Aix la Chapelle con Cristo apocalíptico entre ancianos sobre fondo de oro, ya conocidos, y los de Ingelheim con escenas bíblicas y evangélicas y con



Fig. 809. – Mosaico del ábside de la catedral de Parenzo con la virgen bizantina entre santos y ángeles (siglo VIII ? á IX)

cuadros del imperio franco, en que aparecía Carlomagno, prueban que en la imitación romana se ingenia la frialdad y el convencionalismo bizantinos, y cierto énfasis franco-germánico que impone en su primera impresión, aunque es amanerado y rudo en la mayor parte de detalles y bien observado conjunto.

Menor importancia tiene por su extensión la obra escultural y decorativa suntuaria ó industrial artística de los primeros siglos; aquélla por su poco crecido número de obras que no sean trabajos en pequeño en madera, marfil y metales, y ésta por no alcanzar la grandeza de las pinturas en mosaico: la verdadera plástica monumental que no fuera de sepulcros y de algunas obras italianas, era sin duda escasísima á juzgar por los restos que nos quedan, y la obra decorativa se redujo á la pintura de manuscritos y á tapices y ropas, muebles y objetos varios de empleo particular ó regio y de ornamento de los templos. Los manuscritos, sobre todo, relacionados con la pintura de mosaicos y mural, no sólo por el color, sino también por los asuntos ó su modo de representación, son los que tienen valor pictórico. Ellos completan el cuadro iconográfico de la época y dan á conocer número crecido de otros asuntos que no quedan en las pinturas conservadas, aunque es posible que algunos tuvieran representación en edificios principales y públicos profanos. Fueron la continuación de aquellas pinturas en pergaminos de libros, cual los mentados

de la época romana (pág. 616), tales como varios códices de la Biblioteca Ambrosiana de Milán, en que se representaron temas de Aquiles, Patroclo y otros héroes griegos de la *Ilíada*, como ilustración al clásico Homero; cual el *Virgilio* y *Terencio* de la Biblioteca Vaticana; el *Cosmos Idicopleutes*, cuyas imitaciones de la antigüedad clásica son á todas luces visibles, si bien con degenerado arte y gusto de apariencia más infantil y rústico. Contemporáneos y poco posteriores fueron los manuscritos de Biblias de que quedan ejemplares en otras como las del Vaticano y de Viena, cuyos asuntos del Paraíso terrenal (fig. 811) y de Josué (fig. 812) van adjuntos, demostrando, por una parte, que quedaba en ellos la memoria de las obras antiguas con empuje moderno, y aparecía, por otra, el color y vida de un arte espiritualista y pictórico bien distinto del que el clasicismo produjo. Los temas ahora indicados y los otros no reproducidos tienen más movilidad y movimiento escénico que los de igual naturaleza que se ven en mosaicos y relieves y sobre todo en sarcófagos. Aquellos rollos de pergamino del Vaticano con sus vastísimas hojas de treinta y dos pies de largo, en que figuran temas históricos de Josué con algunos que se refieren al Antiguo Testamento, y el del Génesis de Viena, son una interpretación lejana de lo que la antigüedad selecta había dejado en sus más importantes y adornados libros.


Fig. 810. – La Virgen con el Niño entre celestiales coros de ángeles


Fig. 811. – Miniaturas de Adán y Eva, de una biblia de Viena

Hállase el bizantinismo desde fin del siglo IV en las pinturas de manuscritos de los pueblos semibárbaros que aquende los Alpes imitaban las obras de los latinos y en las de los francos principalmente, y los pueblos germanos que más ó menos los copiaron. De los primeros pueden citarse porción de Evangeliarios, libros de coro, biblias y otros manuscritos, especialidades de tiempos de Carlomagno, como el libro de rezo de París de 781, varios importantísimos y á la vez curiosos de Treves, interesantes por su *iluminación*. Algunos manuscritos de Luis el Piadoso y de Carlos el Calvo con sus rígidas figuras y sus letras capitales muy ornadas de entre los siglos VIII y IX, y varios como el Evangeliario de París del rey Lotario (fig. 813), obra del siglo IX, atestiguan la mezcla de elementos y caracteres bizantinos, latinos decadentes, lejanamente neo-romanos y de dibujos semibárbaros en que apunta ya el germanismo y se entrevé llegar el espíritu monástico á su virilidad y el militar caballeresco á su comienzo (fig. 814). Las obras de Carlomagno tienen aún la grandiosidad de los mosaicos y decorativas pinturas del período basilical entre los siglos IV y VII. Cuando se comparan el Salterio griego de la Biblioteca nacional de París, el Salterio *Chludow* de Moscou, con pinturas como la del Buen Pastor, y el manus-


Fig. 812. – Miniatura de Josué, de una biblia del Vaticano

crito de San Gregorio Nazianceno, también de París, se halla la relación del seudo-grecismo, el sello romano de las catacumbas y el bizantino de Constantinopla con las miniaturas de manuscritos franco-germánicos de los días de Carlomagno y posteriores. Las miniaturas bellísimas del primero son aún de grecismo tan acentuado como el de la composición que figura á David á guisa de Buen Pastor tañendo el arpa en pintoresca campiña con fondo clásico y de arbolado, vestido como griego junto á una mujer griega y entre seres que quieren recordar la patriarcal Arcadia. El conjunto recuerda las composiciones de Pompeya con sentimiento idílico y pastoril. Retrae el manuscritos de Moscou las pinturas del Buen Pastor en las catacumbas del siglo III al IV, con semejanza extrema y la misma sencillez serena y platónica. Tiene el manuscrito de San Gregorio Nazianceno de la Biblioteca Nacional semejanzas por puntos con el seudo-bizantinismo de los rumanos y atonitas ó de Siria y Arabia, y por partes rasgos con el de Bizancio, de Ravena é Italia. Cuando la decadencia se acentuó en días de Carlos *el Gordo*, apareció ésta también marcada en miniaturas diversas como en la Vulgata de los benedictinos de Roma, que es, á pesar de la época, brillante y de iluminación peregrina.



Fig. 813. – El emperador Lotario, figura tomada de una miniatura franca

Comenzó el cultivo de las bellas miniaturas francas en época muy anterior al siglo VIII, pues desde el siglo VI las monjas del convento de San Cesáreo, en Arlés, y después los frailes del de San Ferreol, en Uzes, tenían entre los preceptos de su regla el de ejercitarse en la iluminación y ornato de manuscritos, y eran ya notables los *Breviarios*, cual el dicho de *Alarico* ó de *Amiens*, en que se hallan la huella del adelanto y aficiones peculiares á aquel siglo. La influencia de los artistas iluminadores de Italia, griegos ó bizantinos, se ve en aquellos libros en que monjes y doncellas se ocupaban en imitarlos. Mas en el siglo VIII el emperador Carlomagno llevó á su corte al monje calígrafo *Alcuino* (781) de un monasterio de York y preparó al adelanto la caligrafía de entonces en el imperio carlovingio: su palacio de los Termas fué sin duda el albergue del nuevo pintor calígrafo y donde nació la escuela conocida hoy por *franca*. A ella pertenecieron las famosas de Aix-la-Chapelle y las que de los siglos VIII á X existieron en Metz, Tours, Reims, San Galo (después con sello irlandés) y sin duda en París y que llenaban de primores palacios, templos y monasterios, bibliotecas principales de Francia y países vecinos.



Fig. 814. – El emperador Otón III. De un evangeliario de Munich (siglo XI)

Princesas y doncellas de alcurnia, sabios y prelados, caballeros y príncipes y hasta el mismo emperador quisieron entonces participar del cultivo de aquel arte, y los alcázares y palacios ó las casas conventuales dieron albergue especial á las tropas de pintores que con colores brillantes y peregrinos dibujos, con ingenio sutilísimo y fantasía exuberante hacían galanas obras de libros importantes. Y los nombres de *Gottschalck*, *Dagulf*, *Modestus*, *Beringar*, *Chadold*, *Linthard*, *Relingue*, *Harlingu* (belgas) y el brillante *Ingberg* ó *Ingobertus*, de días de Carlos *el Calvo*, ó las religiosas de Maeseyck, miniaturistas del siglo VII, VIII y IX, pusieron en evidencia hasta qué notable punto la esplendidez del calígrafo hacía fama y prestigio al arte de estilo *franco*, produciendo en libros como el *Evangelio de San Medardo de Soissón*, maravillas de crisografía de que aun en nuestro siglo se enorgullecieron monasterios y catedrales

cual las de Asturias y Urgel y bibliotecas públicas, archivos y coleccionistas de España y del extranjero.

En los últimos tiempos una escuela original vecina de la escuela franca y de la que ésta tomó artista, se formó en Inglaterra é Irlanda y extendió sus ramas á Suiza y Escandinavia, dando base la que se llama escuela irlandesa. Tomó pie y desarrollóse principalmente entre las instituciones monásticas pobres del país de Gales y vecinos; y salida de los activos cenobios de Irlanda, viajó por Europa, extendiendo y propagando sus típicos y originales manuscritos é injertando á veces su estilo con los de escuelas distintas hasta transformarlos por completo. Su modelo ornamental y decorativo es de pura imaginación, siendo la sola fantasía enamorada de lo fantástico bizarro la que produjo sus concepciones. No fué la naturaleza bella ó hermosa, real ó pintoresca la que inspiró á sus artistas, ni fué la imitación de lo antiguo y clásico, ni de lo cristiano primitivo de pintura y mosaico, ni de lo oriental-bizantino lo que le dió modelos, sino una desviación de lo real y una innovación de la tradición guiada por el capricho, y por el mero capricho innovador, que forzaba todas las formas naturales á convertirse en geométricas. Parece hoy que fué el tejido de diferente naturaleza el que dió en mucha parte la manera de combinar formas á este singular gusto de ornar con figuras y otros temas los pergaminos de aquéllas, y una exaltación de la fantasía, desviada siempre de lo real, la que buscó fuera de la naturaleza tipos y figuras de monstruos, en especial reptiles, para componer sus ornatos.

Estos elementos reunidos produjeron aquel estilo singular de los países del Norte en los primeros siglos cristianos y se fueron desarrollando hasta llegar al décimo. Con él toda forma viva, toda concepción de ingenio, todo organismo real ó ideal, se convirtió en trazo y rasgo caligráfico, puramente caligráfico, y en entrelazado ornamental. El nudo rúnico, por ejemplo, que recorrió todo el Norte de Europa y los pueblos anglo-sajones y escandinavos, que tenía por centro de composición un monstruo alado, un trasgo, una serpiente entretejida por sus extremidades y cola, con apéndices y excrecencias de su mismo cuerpo ó sólo su cabeza sirviendo de remate y comienzo á un adorno; con espirales y volutas de redondeado ó largo trazo, matizadas por hojas y tipos lejanamente imitativos, forma importante tema de la ornamentación de este estilo. La prodigalidad de combinaciones geométricas y puramente lineales, la veleidosa fantasía en acción y el artístico capricho fantaseador encerrado en regulares espacios, el *humor* y vena que se esparce con lo raro y nuevo, fueron caracteres estéticos del gusto ornamental irlandés que producen sus miniaturas. Riqueza imaginativa y creadora ó combinadora de elementos de decoración, potente fecundidad fantaseadora, hacen con aquellos elementos peregrina y prolija labor de cada original manuscrito y arsenal fecundísimo de ornato de los ejemplares que aún quedan.



Fig. 815. – Una de las láminas de un díptico del siglo IV en marfil. Museo nacional, Florencia (de fotografía)

Menciónanse en todos los tratados los Evangeliarios de San Nilibroto de la Biblioteca nacional de París, obra del siglo VIII, y del Museo Británico el Evangeliario anglo-sajón y el llamado libro de Cuthberto, que son también de aquel siglo. El libro de Kells, del colegio de la Trinidad en Dublín, forma otro de los ejemplares conocidos y notables de estos famosos manuscritos. Las letras capitales de todos, sus franjas y márgenes decorati-

vas, sus ilustraciones figurativas, extrañas y más aún feas, hechas brillantes y hasta espléndidas por el ornato y color, dan pábulo al artista ó al artífice para producir primores en adornos de típica inspiración. Una madona rodeada de ángeles, famosa por lo extraña, es un prototipo gráfico de este singular estilo que da más de una enseñanza artística y vasta noción estética compendiosa é innovadora si se la compara con otras obras parecidas en fantasía y juicio de chinos y japoneses, indios é indo-chinos y por lo lineal con orientales y árabes. La segunda mitad de la Edad media extendió y sacó nuevo partido del gusto ingénito irlandés. Y los monasterios de San Galo y otros, fundados con colonias de monjes anglo-sajones ó de monasterios de Irlanda, continuaron durante los siglos VIII á X con espléndida actividad la obra de iluminación ilustradora de libros. Los mismos monjes de San Galo, muchas bibliotecas británicas, algunas del continente y coleccionistas distinguidos tienen notables ejemplares de la labor monástica de aquella edad semibárbara y de existencia combatida. La historia de tales miniaturas, unida á la de su caligrafía, remonta sus orígenes á la época de Gregorio Magno ó *el Grande* (año 596), cuando fué nombrado el memorable San Agustín (Austín) obispo de Cantorbery, quien llevó allí con ciencia y arte manuscritos bizantinos; continuó con sus discípulos y con el venerable Teodoro de Tarse, posterior prelado de aquella región y sus comarcas de Hibernia; desarrollóse con San Colomban de Luxeuil, de que la Biblia Cottoniense del Museo Británico y un Salterio anglo-sajón de Rouan dan recuerdo de los siglos VI, VII y VIII, época del influjo de Alcuino. Evangeliarios de Austín (Biblioteca de Cambridge, Colegio del Corpus Christi), decretales de papas del siglo VII, otros Evangelios coloridos de Lichsfield, una *Vida de San Pablo ermitaño* del mismo Colegio de Cambridge (siglo VIII) con diversos ejemplares de formas, ornatos y gusto que no tuvo antes ni después escuela ni país alguno de la Europa cristiana, prueban la ingenua y pristina originalidad de los iluminadores irlandeses anteriores al siglo X, que exigen siempre peculiar estudio.



Fig. 816. – Otra lámina del díptico de marfil del siglo IV del Museo nacional de Florencia, que representa á Adán en el paraíso y á San Pedro predicando (de fotografía)

Entre éstos y los iluminadores francos ó franco-germánicos, deben recordarse los anglo-sajones que tienen en las obras que han quedado de los pintores de una y otra escuela y que forma escuela mezcla, aunque original y bien caracterizada, que se confunde á veces con las de Albión y otras veces con las francesas, belgas y alemanas, formando la que puede apellidarse carlovingia. El mismo gusto fantástico de Irlanda, aunque moderado y muy reducido al ornato, de que no se contaminó la imaginería, y el influjo bizantino-latino que se destaca en ésta con acentuado intento, forman los dos puntos salientes y característicos de esta escuela por rasgos ambigua. Las principales bibliotecas de Inglaterra y Francia que poseen manuscritos antiguos tienen selectos ejemplares de los monjes y artífices anglo-sajones, algunos de los que semejan á las figuras y composiciones labradas en madera, marfil, etc. La imitación de los monjes de Lindisfarne, York, Lincoln, San Albán, etc., es bien visible en aquellas miniaturas.

Quedan, finalmente, las obras del último período bizantino, cuyo adelanto técnico es notorio aun con haber seguido la persecución de los iconoclastas (fig. 755), que desde el siglo VI tuvo por patrocinadores fanáticos emperadores bizantinos, y á pesar

del lujo y magnificencia de aquellos príncipes, que gustaban de la suntuosidad y esplendor con los realces del arte. En el siglo VIII las destrucciones de Bizancio fueron bárbaras y vandálicas, recordando con sus crueldades y fiereza los actos de Alarico y Recimer; mas el poder de la afición fué tanto y tan constante y las exigencias de las prácticas religiosas tan grandes, que no pudieron dejar de producirse manuscritos, y con ellos miniaturas de bellísimo adorno y pictóricas escenas referentes á la más preclara ciencia de aquellos siglos bárbaro-heroicos. En el fondo de los retirados monasterios producíase toda la literatura ilustrada por pinturas, que fué pasión de la época y cultivo en Occidente de frailes, doncellas é ilustres personajes, y en la misma reserva del retiro conservóse con ellas el calor del arte con las tradiciones de Oriente. Los sermones ya mentados de San Gregorio Nazianceno, obra del siglo IX, dan prueba de esas persistencias de la pintura de manuscritos entre finezas y primores, siquiera convencionales, del neo-bizantinismo, así en el dibujo de figuras como en el colorido de escenas y en la delicadeza de los ornatos. Perfecciones de concepto y forma, apego á lo antiguo clásico, agraciada rigidez de trazo y líneas, elegante arcaísmo, prolijo simbolismo en figuras de representación natural, de montes, ríos, manantiales, alegoría clásica inspirada en la de los últimos tiempos del arte griego y trasunto de los cristianos primitivos de Italia, he aquí lo que en mezclado conjunto se halla en los manuscritos brillantes de la escuela neo-bizantina que se extendió por Asia y Europa. Otro pergamino del Vaticano, dicho Libro de Isaías, de entre los siglos VIII y IX, da prueba de las mismas cualidades del postrer tipo bizantino. El siglo X fué en esta parte época de plena decadencia que continuó en el XI. Mas entonces todavía el romano influjo y el griego de diferentes períodos, incluso el neo-bizantino, siguió dando color á las imágenes aunque con debilitada dilución: era ya el postrer respiro de la baja Edad media.



Fig. 817. – Relieve representando el Nacimiento

Todos estos manuscritos estaban hechos con tanto cuidado y primor como arte, en finos pergaminos bien preparados y pulcros; blancos y de dorado tinte, de suave color purpurino, que servía de preparación y sobre el cual se escribía y pintaba. Considerando que la importancia del culto y de la doctrina requería ricos medios y de esplendor decorativo de que ornar pupitres, coros y altares, y dar embeleso y goce al espíritu, consagróse todo el interés de los calígrafos é iluminadores á embellecer sus pinturas con escritura clara, brillante, luminosa; con letras capitales peregrinas; con motivos, franjas, cenefas y caprichos ornamentales; con figuras y cuadros de serio concepto y efecto artístico, ilustradores del texto que completaban y aclaraban. Eran las letras del texto dibujadas con rojo ó *minio*, de lo cual viene á tales libros el nombre de *miniaturas*, y llenábanse los gruesos ó se trazaban definitivamente los rasgos, perfiles y adornos. Las mayúsculas de efecto se componían de trazos expresivos, entrelazados, adornos lineales, geométricos ú otros, figuras humanas, animales y fantásticas, y por comezón del ingenio, de más ó menos importantes composiciones de figura, que adquirían de vez en cuando importancia é interés de verdaderos y prin-



Fig. 818. – Fragmento de escultura dicha visigoda, conservada en el Museo de Sevilla (copia de fotografía)

cipales cuadros: era, empero, lo más importante la letra ó signo alfabético, cuya forma, enlazada con las figuras, servía de marco ó fondo á éstos sobresaliendo siempre por su forma y trazos seguros, llenos y claros. El dibujo y el color contribuían á esa claridad, probando siempre que se concebía primero la letra y se ornaba después. Unas y otras partes formaban armónico conjunto y una sola pieza caligráfica, dando permanencia al texto que con peregrino ingenio se salpicaba y realzaba.

Pudieran mencionarse aquí, á existir, los tapices con que se cubrían las paredes de las basílicas, en especial las no pintadas, durante el período que media del siglo IV al X, pero la no existencia de obras notables de esta clase que el transcurso y vicisitudes del tiempo destruyeron, hacen imposible su estudio. Sábese, empero, que se usaban tapices en el coro y paredes laterales altas y bajas de las fábricas cristianas, como debían usarse en los alcázares y palacios y en las casas de los ricos; que tomaban tales tapices sus procedimientos, forma y gusto de los que el Oriente, y sobre todo Bizancio, hacía desde remotos tiempos, y que debió ser su imaginería de la que se ve en los mosaicos de las basílicas, así los de las naves y ábside como de los de suelos y arrimaderos, siendo su ornamentación á la de unos y otros mosaicos semejante, y parecida en mucho indudablemente á la que en las pinturas de manuscritos, dípticos y varios relieves se puede estudiar todavía por escuelas, regiones y períodos (1). La imaginación rehace con unos y otros elementos de pintura la que en los vastos y espléndidos tapices debía hallarse producida. Era un fausto de la época en toda la del bajo imperio, cuya esplendidez y caracteres restaura la fantasía por un estímulo natural y erudito á que los mosaicos y pergaminos impelen.

Tenía decorativo carácter la escultura del siglo V al X, y aun así debió ser escasa en estatuas, ornamento de edificios y en representaciones monumentales (fig. 818), siendo las principales labores en metales, madera y marfil (figs. 815, 816 y 817). Sábese, sin embargo, que desde la época romana, hubo además de los relieves que se indicaron en los sepulcros de los primeros siglos cristianos, retratos de importantes personajes, de soberanos y príncipes de Italia y Bizancio, representaciones de escenas sacras ó de temas históricos en templos, palacios, obeliscos ó monumentos conmemorativos, y que en pórticos, puertas y fachadas de fábricas importantes aparecían figuras, de relieves y en estatuas, de personajes y de santos, hasta en período de iconoclastas, que estos mismos destruían, y otras veces respetaban hasta en la propia Bizancio y con príncipes tan fanáticos como los León el *Isáurico* y Constantino Copronime ó el llamado León VI. El lujo y magnificencia de aquella corte de Oriente conservaba imágenes profanas cuando destruía las religiosas y llenaba el peristilo de millares de estatuas y de relieves las puertas triunfales de la famosa ciudad, haciendo alarde con estatuas icónicas y hasta con estatuas de oro, como la que fué de Constantino, de la esplendidez y vanidad de soberanos de Constantinopla hasta alcanzar el siglo IX. Con Miguel Rangabé y otros príncipes produjéronse de nuevo escenas y figuras religiosas, y el culto de las imágenes tornó á lucir en Bizancio y en la extensión del imperio. Y entre destrucciones y tornadas á la antigua adoración cristiana, el arte del escultor se ejercitó constantemente en la producción de imágenes ideales ó retratos de relieves y en estatua. Casi todo ha desaparecido, empero, en el imperio de Oriente, y sólo la noticia escrita hace memoria de lo que fué. Del siglo IV al VI y también del VI al VIII, período de vandalismo y de furor iconoclasta, y de los siglos VIII á X, puede con todo decirse que fueron siglos de arte en escultura como en pintura, aunque con menos importancia en la no decorativa labrada de relieves, que en la que con colores recordaba cuanto profano y religioso admiraron aquellos tiempos (2).

Las obras de los últimos del imperio romano, como la columna de pórfido de cien pies erigida por Constantino el Grande; la columna y obelisco de Teodorico, éste en el centro del Hipódromo, y el

(1) El díptico fig. 815 con Adán en el paraíso tiene la apariencia de un tapiz.

(2) El retrato de León *Isáurico* se veía en su palacio entre millares de estatuas que atestaban el peristilo. En tiempo existían las puertas monumentales de Bizancio con muchísimos relieves, y existía la columna de pórfido de Constantino con su estatua de oro. Dícese, empero, que los iconoclastas destruyeron más estatuas y pinturas que Alarico.

gigantesco pilar de Justiniano, de ciento cinco pies, erigido junto á Santa Sofía, cubierto de láminas de bronce y coronado por la estatua ecuestre del renombrado emperador, y las muchísimas obras helénicas y romanas llevadas á Constantinopla y siglos tras siglos allí admiradas, debieron mantener siempre vivo el tradicional y sacro fuego del arte en la ciudad neo-griega de Oriente. La columna conmemorativa del emperador Justiniano era de 543, y obra del escultor *Eustathius* la estatua que tenía fama á la sazón de pieza artística comparable á las de Lisipo, Praxiteles y Fidias. Exageración debió ser, mas prueba hasta cierto punto cuánto fué el prestigio del arte y hasta el de la escultura en la ciudad famosa, y cuál el imperio de la tradición para perpetuar su empleo. El estímulo del ingenio, unido al de la creencia, y en mucha parte el del orgullo de tantos soberanos fastuosos del siglo IV al X, era perenne acicate para la producción de obras de efecto. Las relaciones con Atenas y Roma y otras regiones de arte plástico, debieron contribuir también, por espíritu de imitación y comezón de regia envidia, á estimular á la oriental corte á ser émula de la de Occidente en esplendor monumental. Pero si en pintura y arquitectura fué Bizancio influyente entre las naciones del Bajo Imperio, era Roma quien en escultura imponía con sus obras plásticas la imitación de Oriente, por naturaleza poco dispuesto á esta clase de producciones. Los templos cristianos bizantinos con sus notables pinturas y su escasez de escultura lo prueban sobradamente; y las tendencias dogmáticas afectas al simbolismo, contrarias á las imágenes; las costumbres é ideas anti-idólatras que la creencia nueva alimentaba por oposición á la vieja producción de ídolos y de símbolos de cultos míticos, eran por siglos contrarias al esplendor escultural y al antropomorfismo imitativo. Durante los siglos VI á X fué por relaciones afines la influencia bizantina injerta en la escultura de Occidente, que se puede señalar en las proporciones y rigidez ó en el gusto convencional de relieves y estatuaria: la vasta é intensa acción de la pintura decorativa y de tapices se refleja en la plástica con marcadísimos rasgos, entre los siglos VI y VII, y sobre todo desde el VIII á la terminación del X.



Fig. 819. – Parte principal de un díptico de marfil de Honorio, de la catedral de Aosta (año 800)

Hase recordado esta influencia en varias obras de Roma y Ravena de los siglos VII y VIII que tienen marcada decadencia y barbarismo de forma, y algunos tan infantiles como el que figura el Nacimiento en una placa de relieve (fig. 817), y se ve con más grandeza en otras figuras santas, cual las del templo conventual de los benedictinos de Friuli, obra del siglo VIII y de longobardos príncipes. Como en los mosaicos de la época eran las estatuas de este templo envaradas y tiesas y sus trajes bizantinos simétricamente plegados, caídos con rigidez y ornados con profusión: tenían con todo majestad en lo rítmico y solemne de sus actitudes inmóviles cual las figuras de las sepulturas coetáneas. Los seis santos en relieve y tamaño natural del convento de Cividale, modelados en estuco, son prototipo de la escultura que se producía en Occidente con tradición latina y bizantino influjo. El altar de la iglesia de San Martín, dicho del duque de Pemmo, de la misma Cividale, ofrece en sus relieves otro ejemplar de la época: su Cristo en cátedra entre ángeles es de primitivo é infantil trabajo.

Más importancia tienen por lo que hoy queda los relieves en marfil de Roma decadente, Bizancio y otros posteriores al siglo V de los pueblos cristianos. De la época romana vienen los trabajos labrados en marfil que entre otros objetos servían como tabletas de escribir para notas y apuntes, á manera de *memorándum*, y en cuya parte exterior se figuraban esculpidos ó grabados asuntos de actualidad y temas de fiestas y juegos ú otros de costumbres que á la sazón interesaban como recreación ó acto público. Eran dobles estas tabletas cual la cubierta de un libro, estaban enlazadas y se cerraban á la manera de éstos,

resultando utilizables en la parte interior y ornamentos en lo exterior. De ellas nació más tarde por pura imitación la forma de los dípticos cristianos, que fueron altares portátiles ó simples cuadros de adoración, y en cuyo interior había un tema y asunto principal ó algunas veces varios, y cuya parte exterior tenía parecidos temas ó una continuación del principal que en el díptico se encerraba. Y por una extensión de forma similar en lo exterior y una misma en el fondo, nació del díptico el tríptico ó el altar de tres piezas, una que formaba el centro y otras dos que le cerraban. Un díptico de Zurich del año 506 hecho labrar por el cónsul Areobrudos y que se guarda en el *Anticuario*, es ejemplar auténtico de los tiempos neo-latinos parecido á los anteriores, y en el cual hay figuradas luchas de hombres y fieras á la vista del pueblo reunido, al que preside el cónsul sentado en el centro del díptico. Otros varios no menos importantes poseen particulares y museos, siendo muy mentados entre ellos el díptico Anastasio de la Biblioteca de París (obra del 517); los dos de Florencia guardados en el palacio Ricardi, dichos dípticos de Constantino y Justiniano; el de Honorio (año 406) de la catedral de Aosta; el del Museo Británico (fig. 820); el de Florencia (figs. 815 y 816) ó el de Roma (fig. 817); otro de la catedral de Halberstadt con dos cónsules y otras figuras, y algunos que merecen memoria aunque aquí no se mencionen. Eran varios de esos dípticos encuadernaciones de libros y conmemoraban otros sucesos importantes ó advenimiento de personajes á la magistratura ó el gobierno y á importantes dignidades. Su apariencia exterior era del siglo I al IV, la de los relieves romanos de aquel mismo período; en los siglos IV á VI de gran influjo bizantino ó de bizantinismo puro, cuando eran obra de Oriente, y del VI al X siglo, mezcla de bizantino y latino con rasgos de escuelas locales y el sello característico del germanismo semibárbaro que en las pinturas se halla.



Fig. 820. – Cubierta de un códice del Museo de Londres, probablemente del siglo IV á V

Eran muchas obras de marfil adorno de objetos suntuarios ó de empleo decorativo, como relicarios y hostiarios, sitiales de dignidad, frontales y varias piezas de altar y de diferentes muebles suntuosos por sus relieves y su labor profusa y por el corte y lujo que tales objetos indican. La cátedra de Maximino en Ravena (figs. 792, 821 y 822) es de lo más notable que de esos tiempos queda, es obra del siglo VI con figuras aisladas de santos y escenas de culto cristiano. Los relieves en marfil de una arquilla del siglo III que se conserva en Berlín, sin duda para hostiario, con Cristo en trono entre sus discípulos y el sacrificio de Isaac, son labor de gusto antiguo que imitan con fidelidad los conjuntos y detalles de iguales temas de sarcófagos y de cenitales mosaicos, y muy especialmente los ya mentados de Roma y de Milán (1). Y otro relieve de ingenio rústico y obra del V al VI siglos que se conserva en Treves, da nuevo ejemplar en marfil de las labores semibárbaras de arte en plena decadencia. Lo que en diferentes partes se guarda desde Teodosio á Carlomagno en labores de esta clase, como alguno del siglo IX de Roma (fig. 817), prueba á la vez que la imitación de obras (de sepulcros y pinturas) fué costumbre de distintos tiempos y escuelas. Trabajos en madera parecidos á los de marfil se hallan que eran adorno de altares y puertas ú otros objetos muebles y decorativos, como el de Santa Sabina de Roma, donde se ven representaciones extrañas con figuras de un adulto y dos niños puestos con los brazos en cruz bajo frontones raros á manera de puertas.

En todo el primer período de la Edad media aparece brillantísimo el arte decorativo por obra de la pintura y escultura, siendo la magnificencia y suntuosidad y el empleo de materias valiosas cualidades peculiares de la producción industrial. Constantinopla daba el tipo en lujuso aparato de entonces como

(1) Este sarcófago es cilíndrico y tiene de 15 á 17 centímetros de diámetro.

en las formas de arte de aquel tiempo, y todo el Occidente le imitaba, ya importando bizantinas obras, ya tratando de imitarlas. Italia tuvo la primacía y sirvió de medianera, la Galia de merovingios y carlovingios siguió el ejemplo de Roma y Ravena y extendió por Germania las aficiones de Francia; Britania sirvió también de conductor entre sajones y anglo-sajones desde Agustín, Cutberto (750) y Odo, y la Galia posterior, Escandinavia y el Mediodía godo y visigodo (á pesar de su penuria y luchas) dieron prueba de una esplendidez digna de los bizantinos, que el tesoro de Guarrazar ha confirmado. En lo mejor del siglo VIII y IX la pródiga fortuna de los carlovingios convirtió á Roma en ciudad de aparato, y las basílicas imponentes en suntuosísimos templos con el oro ó metal brillante, la pedrería de sus altares, reliquias y objetos de culto, muebles y *luminaria* y con sus hermosos tapices y baldaquinos. De la riqueza de Roma y de sus templos en la época aquí indicada hablan las memorias escritas y algunas obras valiosas. La basílica de San Pedro, por ejemplo, con sus láminas de plata repujada, donde se produjeron relieves que cubrían las puertas del ábside y coro, paredes adherentes y suelos del Este, naves contiguas inmediatas y el sepulcro del santo apóstol plaqueado de oro, producía deslumbrante efecto con vastos tapices de intercolumnios; candelabros, lámparas, crucifijos, relicarios, vasos y ornamentos de orfebrería, imaginería cristiana cubierta de plata y oro, cuajada de pedrería bajo bordado dosel, hacía de aquella basílica principal casa suntuosa del Señor. Y los recuerdos de Constantinopla prueban que Santa Sofía no le quedaba en zaga á la primada de Roma. El lujo y riqueza oriental que el imperio bizantino prodigaba era regio y exuberante. Suelos, columnas y el coro entero estaban cubiertos de láminas de plata; de oro brillante el altar; el ara ó tabernáculo de plata, y de piedras luminosas, perlas y gemas, los vasos, imágenes y adornos que á él servían de gala. Colgaban sendos tapices bordados de oro de los pilares del altar y entornaban el arca santa de sobre la preciosa mesa. El arca santa del templo imponía con tanto deslumbre y su iluminación espléndida.

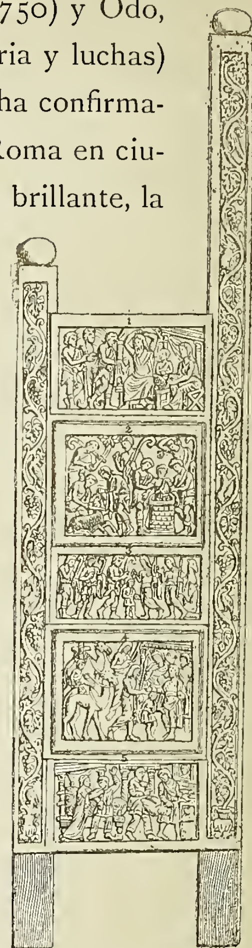


Fig. 821. – La cátedra de Maximino en Ravena, vista por el lado derecho

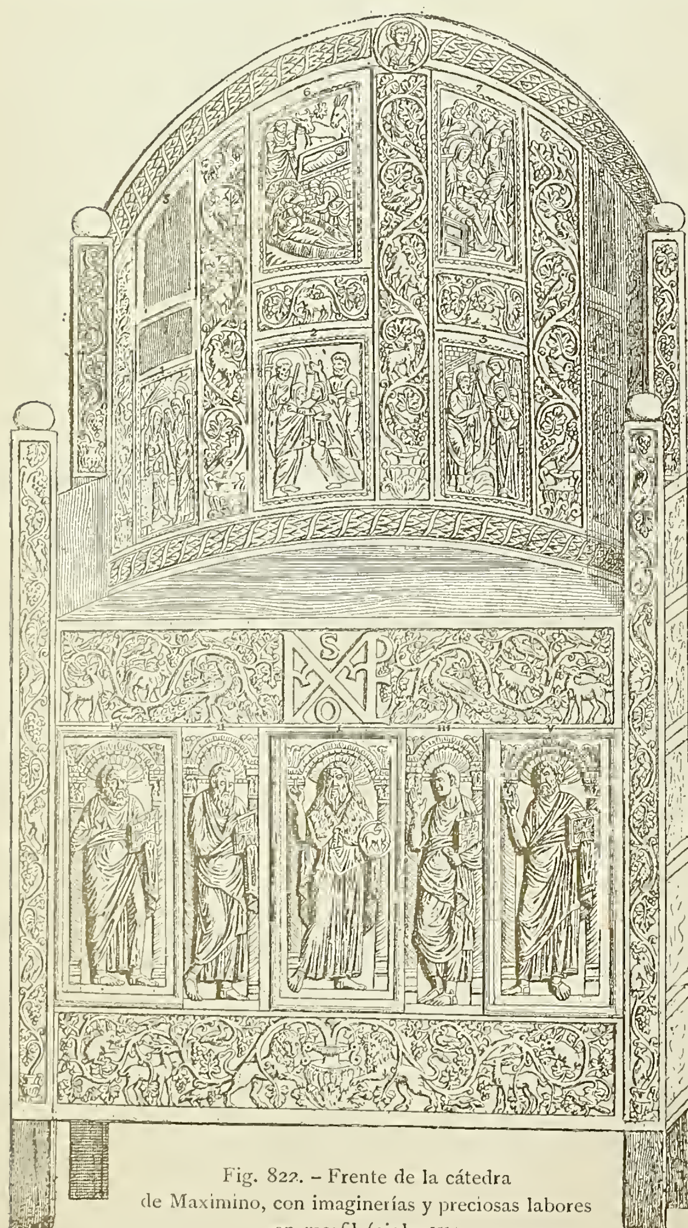


Fig. 822. – Frente de la cátedra de Maximino, con imaginerías y preciosas labores en marfil (siglo IV)

Nada queda hoy que recuerde por completo la impresión de aquellas regias basílicas de los siglos V al IX; pero quedan, sin embargo, algunas piezas bastante importantes y suntuosas que dejan comprender cuánta era la fascinación sugestiva del imponente conjunto. La *Pala d'oro* de San Marcos de Venecia, obra del siglo XI é industria de Constantinopla, que es de singular efecto, y el *Antependium* de San Ambrosio de Milán (fig. 823), adorno frontal del altar mayor de aquel templo hecho ó dirigido en el siglo IX por el maestro *Volvinus*, según reza su inscripción, son dos joyas señaladas del más distinguido arte y

de habilísima industria, son dos piezas dignas de las más importantes basílicas de que quedan noticias escritas. La de San Ambrosio de Milán, donativo de un tal Angilberto, es labor de oro y plata en láminas que dividen su composición completa en partes formando registros y franjas encuadradas por ornatos. Toda la labor forma casetones y sus relieves están labrados y repujados. Figuran á Cristo, según la tradición coetánea, entre los doce apóstoles y los símbolos de los evangelistas. Doce asuntos del Nuevo Testamento ornan también aquella cara de tan importante pieza suntuaria: la Anunciación y la Asunción son los temas de comienzo y término de esa historia evangélica. A los lados hay figuras sueltas y ángeles. El lado del fondo contiene temas de la vida de San Ambrosio y los arcángeles Gabriel y Miguel, todo de grandiosa forma, aunque de decadente época y de impresión notable. La influencia bizantina se descubre en esta obra en la actitud, proporciones y forma de las figuras, y el recuerdo de arte latino se percibe en el plegado y en cierta impresión general de todos los personajes. Impresión general, forma, composición, dibujo, proporciones y técnica de toreuta, junto produce además en ella impresión de obra marcada con caracteres de época. Entre los trabajos de nota de aquellos siglos que se relacionan con los tapices, debe hacerse mención de la llamada dalmática de Carlomagno, conservada en San Pedro de Roma y que muy posterior al siglo VIII, es á juicio de hoy del siglo XII y pleno período románico. Su trabajo es, empero, de trasunto bizantino y conserva con permanentes rasgos memoria de anteriores obras de los siglos VIII á X. Y lo mismo acontece con la Pala d'oro de Venecia, que con más adelanto tiene permanentes rasgos de los siglos precedentes.

De mencionar son muchas obras en que á los trabajos de antiguo toreuta ó celatura se unen procedimientos nuevos por los que se graban é incrustan materiales varios en la masa metálica y de escultura: son éstos los que los italianos llaman *niello* y los esmaltes con las combinaciones de varios metales que producían efectos polícromos. La platería y joyería empleaban esos medios unidos al repujado para realce de las joyas y objetos decorativos. El *niello* sobre todo tuvo gran aplicación, consistiendo ésta en colocar en los objetos piececillas metálicas ú otras introducidas en hueco por medio de una especie de grabado de las piezas que se querían realzar con combinaciones polícromas. Este procedimiento antiguo se siguió usando por los italianos en todos los tiempos posteriores. El esmalte fué también de mucho empleo, y uno y otro medio realce de los objetos que así se matizaban de formas ornamentales é impresiones de color.

El gusto bizantino germanizado ó el germanismo con impresión bizantina, fué la tendencia distintiva de las formas decorativas ornamentales de entonces, siendo posible que fueran artistas de Occidente que

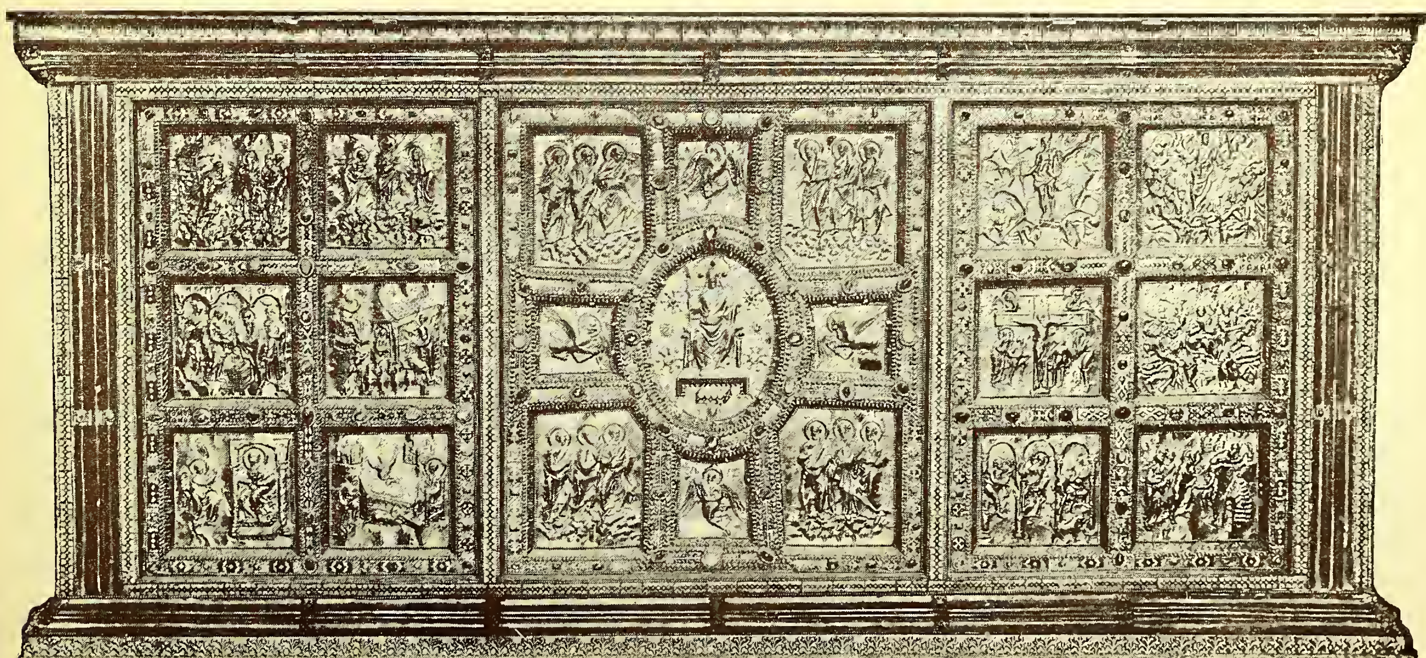


Fig. 823. – *Antependium* ó frontal de altar de San Ambrosio de Milán, obra del maestro Volvinus, siglo IX (de fotografía)

se formaban con los de Oriente, ó por imitación inspirada de las obras de aquellas escuelas de Constantinopla y Ravena, los que producían las que aún quedan de entonces en diversos metales; sea que fueran artífices bizantinos que se doblegaban á los gustos y aficiones de Occidente, ó sea que trabajaran á un tiempo en Europa maestros de allende y aquende el Bósforo, influyendo constantemente unos en otros. Dos corrientes se destacan en la parte decorativa ornamental de los objetos metálicos diversos de aquel período que empieza en el siglo VI y termina en el X ó en siguientes. La del importado extranjero que tenía á Ravena y otros puntos de Italia como mediadores, y la que saliendo de Irlanda y país de Gales á la vez que de las escuelas carlovingias se extendía por Europa. La primera está informada en la tradición antigua y tiene ornatos y formas de tradición griega y greco-romana en sus motivos; la segunda, que se basa en el entrelazado de cintas y cordones y que dió origen al nudo rúnico ya dicho, tomaba por fuente de inspiración el tejido y trenzado de los trajes y por vehículo la imaginación impelida por lo fantástico que se dijo al tratar de los manuscritos irlandeses; los mismos motivos de cabezas y serpientes con caprichoso enlace, vía, bifurcaciones, interrupción y cruces se halla en la ornamentación de manuscritos y metalista, incluso también la de platería y joyeros; prueba manifiesta y evidente de la existencia de dos tendencias y dos escuelas fundamentales que se imponían á las demás formadas en la baja Edad media.

Adelantadas las artes decorativas é industriales por esplendor ó cultura de las instituciones monásticas y de los soberanos influyentes, produjeron de por sí desde el siglo VI obras originales donde como en el mosaico, la pintura de manuscritos y la escultura decorativa apunta ya la originalidad de los pueblos indoeuropeos y otros que habitaban el continente de Europa. Pueden mentarse desde el siglo VI los trabajos de los godos fastuosos de España, de que queda recuerdo en varios objetos hallados en Toledo y dichos del tesoro de Guarrazar que adquirieron hace años los museos de París y Madrid, y especialmente en las coronas, adorno de altares que debieron suspenderse como joyas votivas sobre éstos. Entre ellas sobresale la corona dicha de Recesvinto (672), que es una de las más preciosas de aquel hallazgo, calificada por eruditos de estilo latino-bizantino (1). A éstas deben unirse como recuerdo las indicaciones de los objetos de adorno de Chulderico el Franco (481) hallazgo de un sarcófago de Tournay; el merovingio en oro de Goldschmuck de Wieuwerd, guardado en el Museo de Leide; el del rey de Borgoña Segismundo, tesoro de Gourdon, conservado en el Louvre; la preciosa silla de Dagoberto, mezcla de recuerdo clásico y coetáneo original; las joyas dichas Arras de Carlomagno que se guardan en Viena, y al par de muchos otros, los descubrimientos de Petreosa (Valaquia), guardados en el Museo de Bukarest y el de Puszta Bakod, que tiene el Museo de Pest. Entre vasos y objetos de culto pueden citarse los de auténtico origen y gusto primitivo de varias colecciones, siendo característico como á piezas metálicas algunos vasos con imágenes de latino-bizantino aspecto, sumamente toscos y ornamentación mezcla de irlandesa y gala ó tal vez céltica: de éstos es quizás la más notable el cáliz que se llama de Tasilo, donado en la época carlovingia por el duque de este nombre al monasterio de Krems en 788, según reza su inscripción. Y dignos de mención son asimismo los broches, fívulas, argollas y adornos dichos germanos y galo-romanos, cuya elegancia de forma está basada en el gusto latino ó greco-latino, y el adorno en los lazos, nudos rúnico, irlandeses, galo-romanos, célticos ó de otros pueblos indo-europeos, coetáneos de aquellos siglos de la Edad media que avecinaban ó alcanzaron al X. Son preciosísimos dijes y preseas tan bellos como típicos que fijan bien su época, y aparecen como peregrino dato etnográfico, anuncio de nueva edad en que se caracterizaron los pueblos de Occidente por su espíritu, su lengua, sus artes y sus adornos. El nombre de San Eloy, patrón de los plateros y orífice á la vez, es el símbolo más preclaro que representa la habilidad de aquellos notables artífices, consagrada á la grandeza y á los esplendores del culto.

---

(1) Véanse los estudios especiales del Sr. Amador de los Ríos y otros en los Monumentos arquitectónicos de España.

EL ARTE EN EL SEGUNDO PERÍODO DE LA EDAD MEDIA

Desde el siglo X al XV

CONCEPTOS HISTÓRICOS Y ARTÍSTICOS REFERENTES Á ESTE PERÍODO

Trabajo largo y penoso de luchas y aspiraciones habían experimentado las sociedades de Oriente y Occidente del IV al X siglos, y un laborioso desenvolvimiento habían adquirido las cristianas en aquel largo período. Los bárbaros del Norte y los mahometanos, los creyentes y los iconoclastas, las sectas varias de pagano ó cristiano origen, habían agitado la sociedad, dolorosa y profundamente, y como avalancha destructora la habían cubierto de ruinas del Norte al Mediodía. Las sacudidas habían sido tan vehementes, intensas y largas, que al finalizar el período el arte arquitectónico, escultural y decorativo estaba desmedrado en todos sus aspectos por lo que se refiere á forma exterior, si bien en algunas partes daba prueba aún de adelantos de conceptos y formación de tipos. En los países de Occidente, excepción hecha de Italia, los desequilibrios de diseño en la figura humana eran tantos y tan grandes, que sólo las épocas bárbaras pudieron haberlos producido: la escultura particularmente daba en monumentales obras y dípticos, arquillas, sillas y objetos en marfil y en los cuños y grabados, pruebas abundantísimas de que andaba divorciada del ideal de bella forma y hasta de todo ideal. Las proporciones cortas ó estiradas; la supresión de toda figura mítica; el olvido de la realidad y de la naturaleza; la preponderancia de lo convencional y amanerado de tipos y formas hecho común, ó la seudo-copia continua de lo que períodos anteriores habían producido escuelas varias en Oriente y Occidente, fué dando al arte, y le dió en definitiva, aquel vulgar y rústico aspecto que en las obras del IX y X siglos se observa.

Elementos heterogéneos había, empero, ingeridos en este arte: por un lado los restos de memorias y principios tradicionalmente continuados del antiguo arte clásico que Roma (fig. 824), Italia y los pueblos de Occidente conservaron y que forman lo que se llaman rasgos y hasta estilo latino de basílicas, esculturas monumentales, mosaicos y muchos monumentos; por otro lado la huella bizantina que junto á la pasión por lo antiguo, á la adhesión á Roma se ingerió en las formas en Occidente y de muy especial modo en el imperio carlovingio, que reemplazó en Europa las esplendideces de Roma y Bizancio; las obras de toréutica, marfil, esmaltes y pintura de manuscritos, á la vez que ciertas grandes esculturas y sinnúmero de importantísimos mosaicos en que los gustos latino y bizantino están admirablemente casados, ó donde el primero ó el último aparecen en todo su esplendor aparente, y los trajes, tapices, joyas y preseas eran los conductores y guardadores de aquel mezclado sentido clásico y oriental, ó del orientalismo puro que en las obras del IX á X siglos

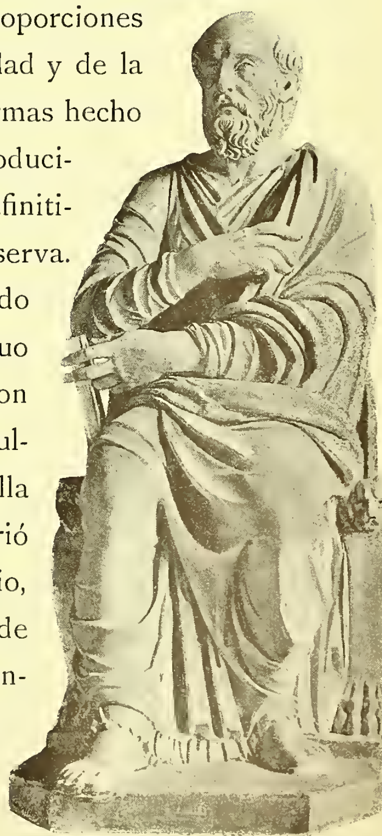


Fig. 824. – Estatua dicha de San Hipólito señalada como obra del siglo III á IV, Roma, Museo Latrán (de fotografía)

se hallan. Y había por otro lado el espíritu germánico ó indo-germánico que apuntó desde los siglos VII á VIII, y que paulatinamente creció con la fuerza y prestigio que los nuevos pueblos cristianos habían adquirido por la lucha, que era su elemento, y con la lima de la cultura cristiana, que fué su providencial fortuna. La independencia y virilidad de espíritu, inquieto en la vida, de aquellos pueblos heroicos y semibárbaros que en artes se reflejaba en rudeza de formas y energía de conceptos, y la propensión á lo fantástico que los pueblos sajones y anglo-sajones, normandos, francos, godos, ostrogodos, visigodos, galos y célticos, aislados ó más ó menos mezclados, dejaron percibir en sus peregrinas miniaturas y tenían inoculado en su nervudo temple y reflejado por el ingenio, era otra cualidad saliente que en las artes de tales tiempos se descubre.

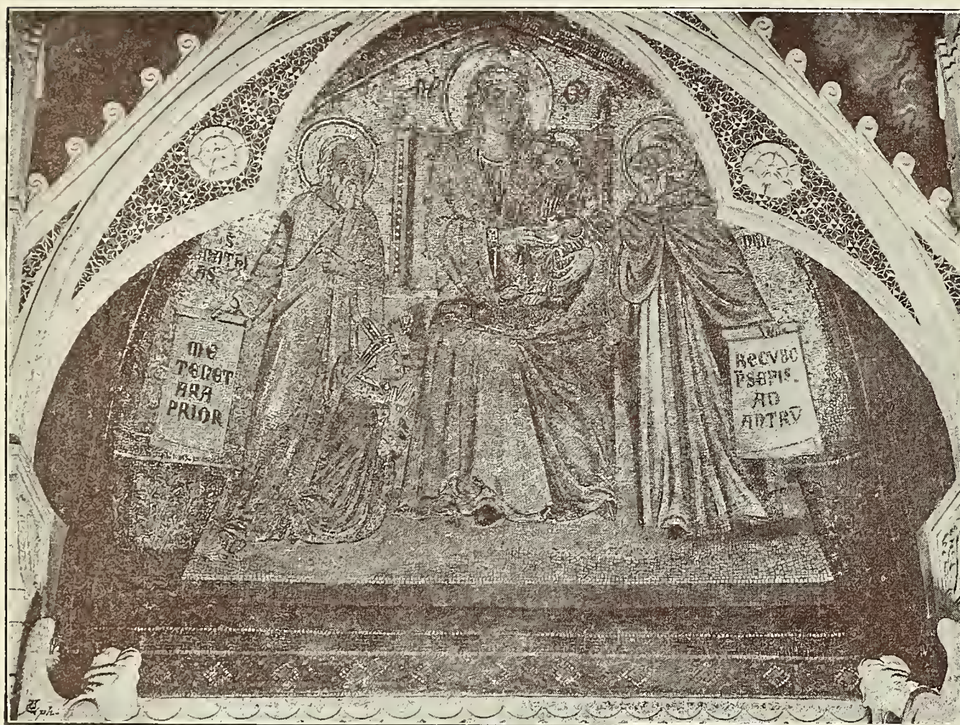


Fig. 825. – Mosaico que adorna el llamado monumento de Gonzalvo Rodríguez en Santa María la Mayor de Roma, atribuído á Juan Cosmate. – Siglos XII á XIII (de fotografía)

La tarea adelantada y civilizadora de los monjes que se extendían con tenacidad benéfica como aguas fertilizadoras en el suelo casi virgen y empapado en sangre donde se fijaron tras luchas violentas y obstinadas las avenidas devastadoras de pueblos de Oriente y Norte, era otro elemento vital que en las obras de la baja Edad media se percibe. Hay en fin el imperio de las ideas cristianas, ya acordes y bastante formadas, constituyendo un cuerpo de doctrina inoculado en las tradiciones, costumbres y prácticas, leyes, letras y poesía, de que el arte dió perennes y sucesivas pruebas (fig. 825) y hacía su principal elemento; que es el rasgo más saliente que en los caracteres de aquellos tiempos se presenta. Roma, ciudad eterna, ciudad pontificia y soberana de las enseñanzas nuevas que el cristianismo aportaba, tuvo en esta parte la acción más duradera y poderosa para dar á la civilización tipo potente, á la creencia natural y plástica vida y aplicación perenne, y al arte, las letras y la poesía rasgos peculiares de época que el IX y X siglos condensan. La influencia preponderante del papado en el arte fué desde el siglo V al VI y sobre todo desde Gregorio I de una acción constante y gigantesca, así para imprimir al arte fisonomía como para promoverle á producir obras dignas de loa, atractivo y esplendidez.

Cooperaban también por aquellos tiempos, y muy particularmente de los siglos VIII á X, á dar rasgos y fisonomía de época á los pueblos y á sus obras las rudas destrucciones iconoclastas, que sembrando el terror en Oriente y parte de Europa ahuyentaban á los artífices de su suelo patrio y los expatriaban á tranquilos yermos ó centros ajenos á la aversión fanática de artistas y gráficas ó plásticas imágenes, y con otras luchas desastrosas de que la sociedad cristiana estaba asediada y sufría intensas conmociones, las vehementes acometidas que los árabes mahometanos dieron á los pueblos del Mediodía con sus afortunadas invasiones. En esta parte, la negativa influencia de los desastres producidos dió color sombrío peculiar á las artes é imágenes de aquellos últimos siglos y á las concepciones de sus ingenios. Lo fantástico pavoroso, lo apocalíptico imponente, lo macizo y triste de construcciones é imágenes que de tales tiempos queda, parece ser un reflejo de incertidumbres é inquietudes que las luchas produjeron en los combatidos pueblos y en los alarmados espíritus.

Al llegar al siglo, x todas esas circunstancias se juntan y condensan ó se hallan reunidas por la fatiga de los siglos. Espíritu latino, bizantino, el seudo-orientalismo, la vitalidad típica de pueblos, el influjo monástico y de cultura, trasunto de luchas y doloroso trasiego, esplendideces francas y anglo-sajonas al amparo de carlovingios, predominio de ideas y doctrinas cristianas al apoyo de los príncipes y dirigidas por Roma que se imponía y dominaba al mundo, unido á Roma con espiritual preponderancia, todo formando núcleo con trabazón ligado, apareció en los esfuerzos del predicho siglo x y fué por sus obras señalado. Es verdad que era un desmedrado siglo al que las contrariedades pasadas habían quitado vitalidad, y los vicios y degradación á que se entregó la sociedad rústica de antes y entonces sumida aún en barbarie y contagiada de groseros vicios á que la vehemencia de pasiones y la falta de cultura propendían hasta en el seno de instituciones severas, llevó de más en más los pueblos á fanatismo y desmoralización que perjudicaron al arte, haciéndole cada vez más tosco; pero también es verdad que en medio de su decadencia tan notoria como sensible, rehízose el siglo x y púsose en vías de adelanto después de cumplir su primer tercio. Él resumió ó condensó en síntesis todo el trabajo anterior que se había producido en las sociedades cristianas laboriosa y pausadamente. La unidad de doctrina era ya tan general en todos los pueblos cristianizados, que no discrepaba en lo esencial de las apreciaciones y prácticas de la moral y el culto emanado del nuevo espíritu; y la aplicación de principios á las formas artísticas no era, en una parte, más que el ejercicio de ideas y la comprensión de aquellas prácticas que por rito se ejercían, y en otra parte más que un tributo ó un modo de ejercitar las doctrinas y fe crecidas. El arte del arquitecto servía de medio al primero, y éste con las otras artes predisponían al último ó fueron su resultado en los pueblos de Occidente.

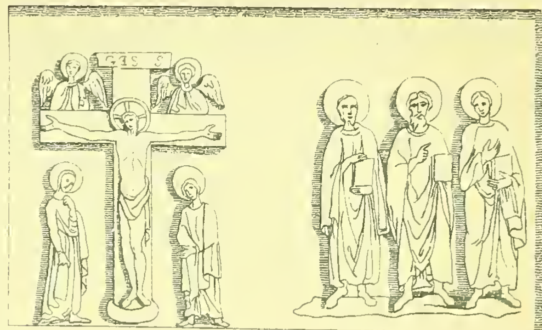


Fig. 826. – Relieves en plata de un altar de Citta de Castello, con varios temas evangélicos



Fig. 827. – Cristo y sus discípulos, relieve de la puerta Oeste del Bautisterio de Pisa

En la sola imaginería, ¡cuántas notas del pasado apuntaban hasta entonces en los relieves y pinturas y cuántas como en condensación y síntesis históricas y artísticas conserva el siglo x que aún nos mienta el siglo xi! Las imágenes primeras y los símbolos con su pictórico sello que del siglo i al iii se hallan en las catacumbas; los lábaros y monogramas de los siglos iv al vi; las figuras del joven Cristo, de apóstoles y discípulos que aquellos siglos produjeron con apariencia latina; su tranquilidad romana y su abundante plegado que entonces ó después se repitieron; el bizantino sello que en el vi aparece y del vi al x se aplica, con las figuras rígidas estrechamente plegadas, amaneradas y violentas y de arcaísta tirantez, que se enderezan tiesas, se tuercen y ladean con modo artificioso, ó aparentan caminar con largo y rítmico paso, agitando la holgada túnica y el ancho manto ó toga de sinnúmero de pliegues (figuras 826 y 827); las santas, vírgenes y mártires, los ángeles de rojas alas, arcánge-



Fig. 828. - Elías en el carro de fuego, relieve de Santa Sabina

les y potestades estirados entre sus trajes y á veces como maniquíes ó figuras ornamentales; las de Jesús, apocalíptico, Cristo en trono con su libro, su cruz y su nimbo cuneiforme, y severo semblante é imponente apostura, como en el postrero juicio, bendiciendo con la diestra, y la figura de María que creó el siglo VIII é imitaron los siguientes y que se prodigó después como madona italiana con impresión bizantina, la supresión de figuras míticas; la diminución de los asuntos bíblicos (1), aunque quedan algunos (fig. 828), y de muchos evangélicos, conservándose, empero, los de la adoración de los Reyes, si bien con forma y personajes coronados más modernos (como los de las catacumbas eran frigios), y el bautizo de Jesús en las aguas del Jordán, que fueron sustituídos en parte por los del juicio final, el peso de las almas y la reunión de los apóstoles alrededor de su Maestro, asuntos de la pasión de Cristo, que eran los más en boga, y la glorificación de la Virgen entre ángeles, magos y santos.

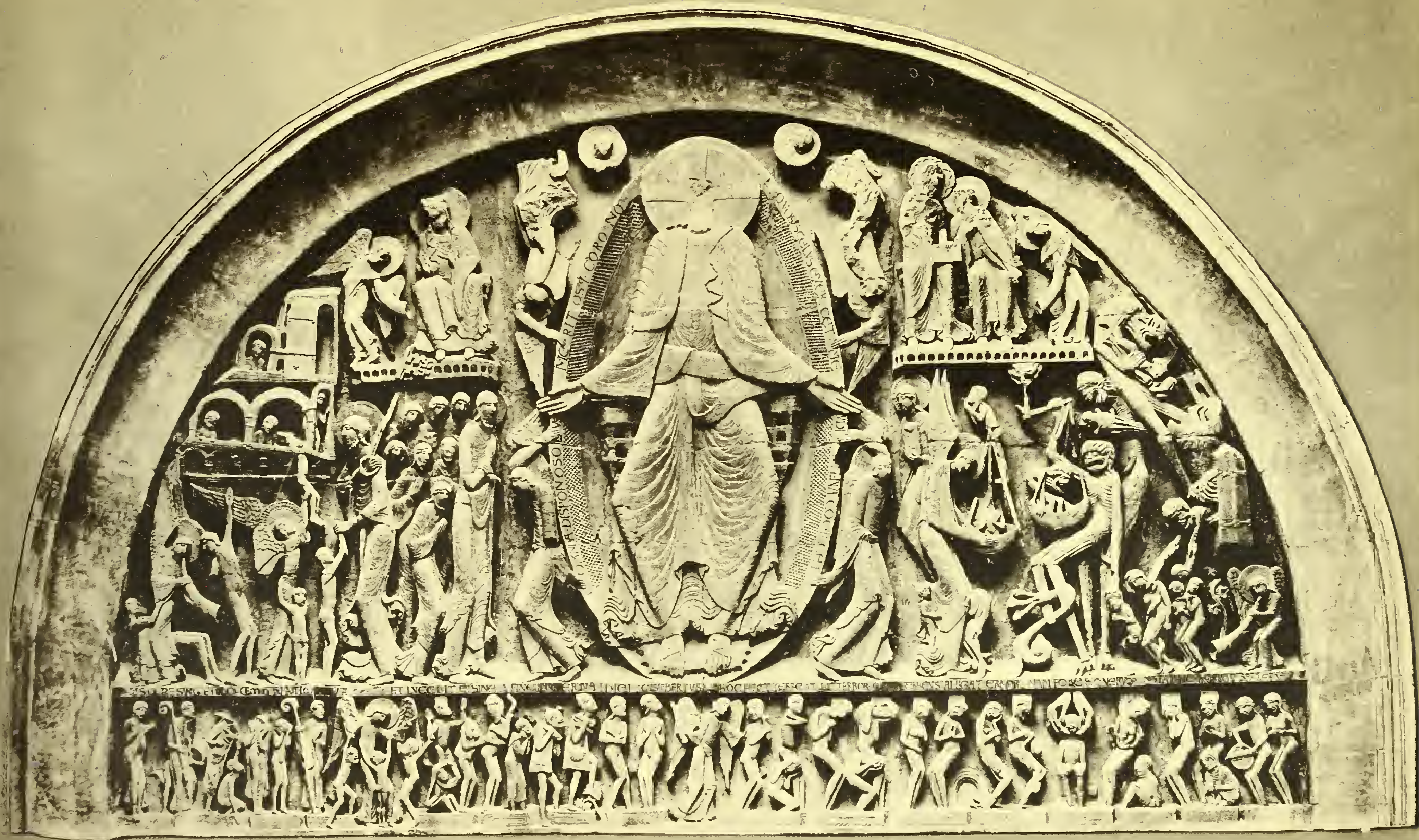
El siglo XI será su desarrollo, y en éste todas las ideas anteriores refundidas, con renovación de rasgos y apariencia, darán en la escultura y pintura especial carácter é histórica iconografía á las fábricas del culto. Algunas escenas regias y caballerescas, muchísimas monásticas populares y de cultura engrosaron el núcleo de la imaginería artística que la escultura y pintura producían. Antes, empero, al aproximarse el siglo X, tradiciones populares de creencia pondrán recelo y temor en los creyentes, haciéndoles imaginar que la llegada del año 1000 lo era del fin del mundo previsto en el Apocalipsis: año temido entonces por los espíritus pusilánimes que creían señalado sólo el plazo de mil años desde la muerte del Salvador á la duración del mundo. Al acercarse el siglo X, según opinión de autores é indicaciones auténticas, muchos países de Europa sintieron decrecer el entusiasmo artístico, así en la construcción de edificios como en la producción de imágenes y en el cultivo del ingenio. ¿Para qué dar vida espléndida á lo que debía acabar con otro doloroso cataclismo? Algunas regiones del Norte, germanos y francos, y otras del Mediodía, sintieron la presión del horror, que quitando la esperanza de existencia terrenal, anulaba el entusiasmo por erigir obras durables que debían desaparecer. Al aproximarse el año 1000, la sociedad, combatida por tantos horrores y luchas como experimentó hasta entonces, agitada interiormente por dolorosas convulsiones, desmoralizada y pervertida, á lo que cabe imaginar, hasta en la vida conventual de muchísimas regiones, temió que era digna de castigo, y del castigo final siglos antes señalado. Sintió el desfallecimiento de toda esperanza perdida y del fin universal. Algunos datos curiosos, como el de Abbón, abate de la abadía de Fleury (2), dan prueba del desfallecimiento que experimentaron varios pueblos tras las desconfianzas y horrores que el año 1000 provocaba.

Pasó al fin el siglo X sin que los ángeles destructores hubieran vertido sus amargas copas sobre la sociedad corrompida y á la vez desmedrada, y volvió poco á poco á renacer la confianza del porvenir. El *milenario* había pasado, y la sociedad, tranquila, rehecha de su sobresalto, fué cobrando la serenidad y calma. A las vigilias y cilicios sustituyóse la actividad, á la desesperanza la labor, y un trabajo cotidiano de más en más adelantado volvió á los pueblos todos á su actividad y sus artes. La huella quedó, sin embargo, en documentos escritos y en esculpidas imágenes que se representaron desde entonces (3). Dragones, trasgos, monstruos fantásticos devoradores, luchas de héroes y santos contra seres inverosímiles de pavoroso y terrible aspecto, fantásticos temas apocalípticos y del juicio final con el peso de las culpas y obras buenas de los llamados á postrer juicio por las trompetas de los ángeles y mensajeros divinos, estos y otros asuntos pavorosos y tétricos fueron durante dos siglos constantes representaciones de escultores y pintores que ornaban y embellecían edificios, palacios y otras obras de arte, como manuscritos historiados,

(1) En varios edificios se representaban todavía con tradicional espíritu la creación del hombre; la vida y expulsión del paraíso; Caín y Abel; el sacrificio de Isaac; Elías, etc., etc. Fueron asuntos que el siglo XII aún reprodujo.

(2) Véanse las memorias del tiempo referentes á los temores del milenario. El abate Auber en un opúsculo titulado *De l'an mille et de son influence*, 1864, París, contradijo las hipótesis exageradas del milenario y la exageración de este supuesto histórico.

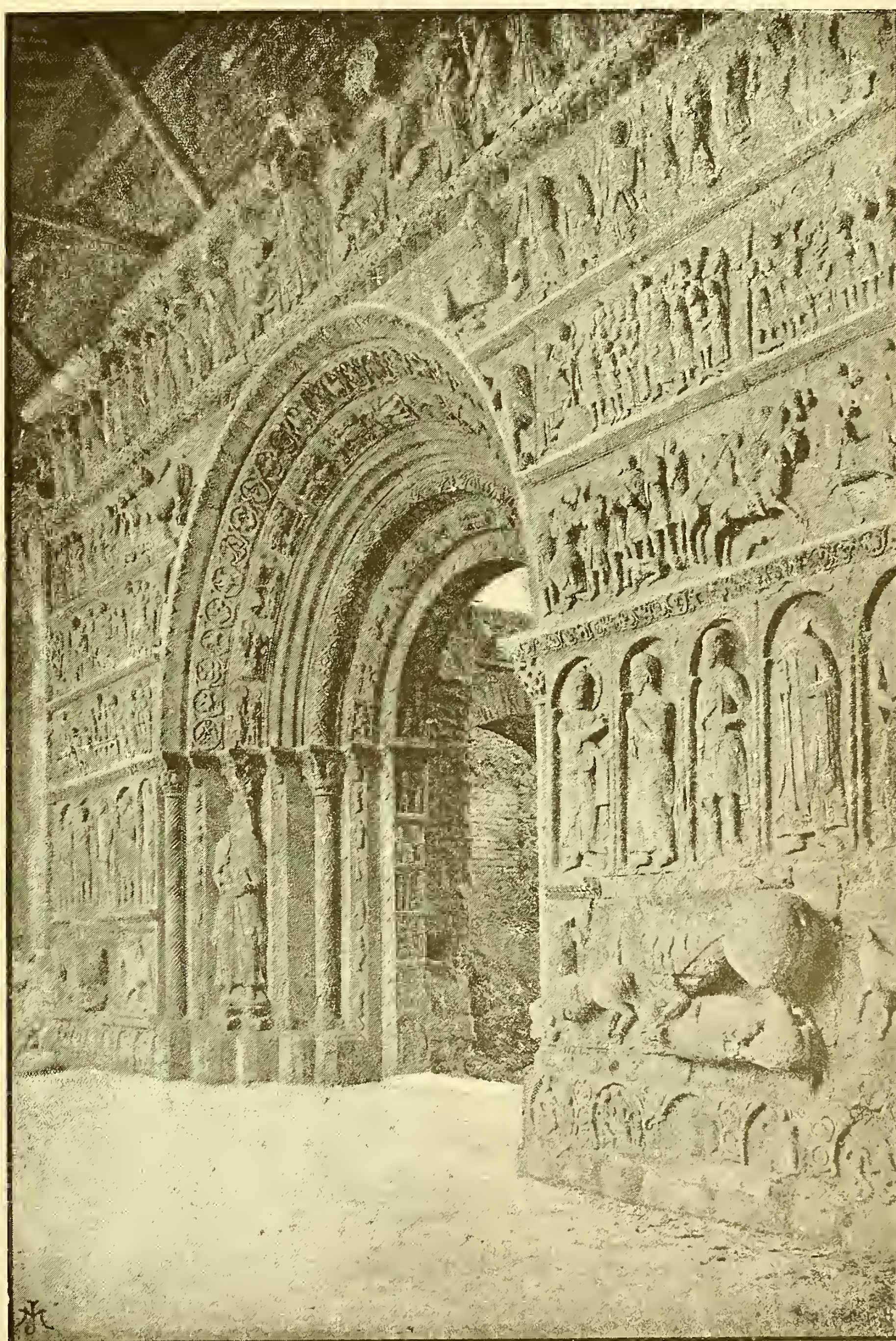
(3) Véase la lámina tirada á parte que representa el *Juicio Final* de la iglesia catedral de Antun, año 1150 (?).



EL JUICIO Y PESO DE LAS ALMAS

TÍMPANO EN RELIEVE DE LA PUERTA PRINCIPAL DE LA CATEDRAL DE AUTÍN, OBRA DEL SIGLO XII (1150) Y ESTILO DE BORGOÑA (DE FOTOGRAFÍA)

ó que los artífices figuraban en fábricas y obras suntuarias. Recuerdo de ellos son los capiteles de muchísimos claustros é iglesias y los relieves de tímpanos y cornisas de portales y fachadas exteriores é internos frisos. Acaso las imaginaciones excitadas en aquellos siglos por ideas sombrías y tétricas á que sucesos trágicos estimulaban, hallaron su condensación en el pavor del año 1000 y dieron en adelante inclinación á lo monstruoso y destructor imponente, á que lo fantástico del arte se apegó en sus producciones de lucha y dolor; de leyendas fabulosas y trágicas; de martirios y sacrificios; de faunos y sagitarios, de centauros en lucha, dragones y serpientes alados, monstruos, reptiles y fieras; de maléficos espíritus que con sentido amenazador se prodigaron desde el siglo X en fábricas y objetos suntuarios, de que el arte románico está atestado, especialmente en los siglos X y XI, quizás con exaltado espíritu calificado de enfermizo, como se ha pretendido, y por pasión por lo fantástico. El simbolismo de entonces es de un lenguaje gráfico histórico, que sólo tiene explicación y significado recordando los sucesos, origen y dificultades de tristes y sombríos conceptos y exaltadas imágenes, de sentido apocalíptico, que la sociedad procreaba. El pavor del siglo X, que fué una realidad histórica, algo exagerada hoy, completa la explicación del sentimiento triste que informó aquella imaginería de los artistas románicos y que quedó inoculado en las posteriores épocas.


Fig. 829. – Puerta del monasterio de Ripoll, caracterizada por su profusión de cuadros é imaginería de período, escuela y distribución románicos (de fotografía)

Al rebasar el siglo X, volvió la sociedad cristiana á su antigua actividad lentamente aumentada con la confianza en el porvenir. Las instituciones monásticas fueron á la sazón el elemento vital que laboró con más empeño y con actividad mayor. Los monjes benedictinos y los del Cister ú otro, aquéllos en tarea fecunda desde el siglo V, y éstos desde el VIII, consagrados en todas partes á la propagación de la cultura, y á la trabazón y enlace de los pueblos formando en el continente vasto y fuerte tejido de labor benéfica, trabajaron en pro del arte, como de la civilización y progreso. Erigiendo vastos monasterios y templos, de que Cluni era modelo, y prodigando sagradas letras y ciencia práctica y especulativa que códices y manuscritos propagaron, dieron fecunda vida al arte dentro de las condiciones transitorias ó locales, características de época, é impelieron su desarrollo por vías antes ignotas y con elementos nuevos de permanente

sello. Y al llegar al siglo XII, la poderosa predicación y fuerte empuje de San Bernardo, arrastrando hacia Oriente la Europa toda, y echando aquí fundamentales y robustísimas raíces de su poderoso influjo con la creación de batalladoras y propagandistas órdenes, acabó de dar sublimado sello y color subido y nuevo á la producción artística de la segunda mitad de la Edad media. Al amparo de las instituciones monásticas, semillero de vida, ciencia, política, industria, literatura y arte, creáronse aquellos vastísimos claustros



Fig. 830. – La Santa Cena, alto relieve del portal de San Germán de los Prados de París (siglo XI)

de bajas ó agrupadas columnitas, y de sombrías ó elevadas arquerías, redondas y macizas, que les dieron albergue; aquellos templos grandiosos, severos, de pilares robustos y columnas, con capiteles macizos sobre que campean redondos arcos y formas esféricas sólidamente cimbradas que concentran el espíritu y le impelen á ideas viriles y serias, cuando no á evocaciones sombrías; aquellos portales de rotundo y majestuoso trazo, aquellos ábsides circulares ó poligonales que imponen; aquellas sólidas murallas salpicadas de estrechas ventanas que inspiran siempre respeto; aquellas fachadas y pórticos de grandioso adorno é imaginería (fig. 829); aquellas compactas fábricas que fuerzan el sosiego y obligan á meditar; aquellas gigantescas y cuadradas torres ó sólidas espadañas donde se balanceaba hueca y sonora la boca de bronce de la simbólica campana, confortante ó aterradora. A su amparo y por su obra eleváronse todas aquellas construcciones conventuales de que el Occidente está sembrado, y que llevando impresos los caracteres de época son signo y obra perenne de un arte monumental monástico, fuerte y durable, como las instituciones que las fundaron y de quienes conservan el espíritu. Desde la conclusión del siglo XI al final del siglo XII el arte románico, por regiones más ó menos latino, más ó menos bizantino, siempre recordando la basílica de los siglos V á X, tomó en Occidente y Oriente la fisonomía austera y rígida de las instituciones monásticas (figura 829). La serenidad tranquila de San Benito y de Roberto de Molesme, la energía imponente y viril de San Bernardo, quedaron estampadas en paredes y naves de todo ese sublimado arte. Y en pleno siglo XII la austeridad aun más rígida de San Bruno (1030 á 1101) y de sus discípulos cartujos (1107 á 1121), continuadores del semillero de instituciones monásticas activas y enérgicas creadas en la Galia, Germania, España y con rara fecundidad en Irlanda y país de Gales, marcáronse aún con más



Fig. 831. – La Virgen de Ujué, obra románica (de fotografía)



Fig. 832. – Adoración de los Santos Reyes, alto relieve de la iglesia de San Andrés de Pistoya según se ve en el arquitrabe de la fachada (Italia) (Mitad del siglo XII)

vehemencia en fábricas é imágenes de la época. La escultura religiosa escasa de los siglos X á XI; la más abundante y hábil que el XI y sobre todo el XII esparcieron por naves y paredes ó fueron amontonando en los pórticos y con que coronaron las fachadas, tienen algo de la tranquilidad solemne y la rigidez austera, la apostura y porte inmutable que el asceta sereno y reflexivo conservaba (fig. 830). El semblante y aspecto severo y la fisonomía algo meditabunda de muchas figuras, la tiesura de sus trajes, son típico modelo inspirado en el porte y el hábito de monjes ascetas solitarios, de concentrados y poco expansivos frailes sencillos ó estudiosos.



Fig. 833. – La Virgen Madre y Reina de los Cielos adorada por los Reyes Magos, relieve de la Puerta de Oro de Friberga

Importancia parecida, aunque menor, tuvo desde el siglo IX á X la organización de la sociedad con el dominio de señores y siervos de regiones y comarcas en que imperando por la fuerza y la costumbre constituyeron la organización dura del Norte llamada feudalismo, y la menos ruda y violenta, aunque parecida primacía señorial de los otros países de Europa. La influencia de aquella combinación férrea y adusta de los siglos IX á XI y la más expansiva y popular del XI y XII siglos, tiene su representación en las toscas y rudas figuras como en los bajos y pesados arcos y en los macizos torreones de tantos condes, duques, señores, prelados y abades, que ora en almenados monasterios, ora en aislados castillos, ora en alcázares de príncipes y soberanos, hacían alarde de su fiera rudeza ó sencillez. Las figuras de muchos santos y héroes del cristianismo, de mártires y vírgenes, de personajes del Antiguo Testamento, tienen algo de aquellos señores con potro, rodela, lanza ó mandoble y escudero; de sus damas, princesas, pajes y soldados, que servían de prototipo á los autores de imágenes para producir escenas de la vida cotidiana con apariencia de santas (fig. 832). La forma y proporciones, su rudeza exterior, las libreas y divisas, las usanzas y costumbres dieron el externo aspecto á las figuras y las escenas. Y fueron con las de monjes las que dejaron el marcado sello que permaneció estadizo durante más de cien años.



Fig. 834. – Sacrificio de Isaac, relieve del portal de la iglesia de Wechselburgo



Fig. 835. – Cristo en trono como Soberano Señor, relieve de la puerta de Wechselburgo

La acción de las cruzadas fué agrandando el círculo de las figuras y escenas que sirvieron de tipo de imitación artística, produjeron variedad, grandiosidad de forma y expansión y vitalidad en el arte ya viril de los siglos X y XI, dando entre el XI y XII cierta nobleza arcaica y rudeza semiheroica á la vida de las figuras y la iconografía del culto. Aquella expansión popular que adquirió la vida pública y reflejó la social por obra de las cruzadas fué apareciendo en el arte con el vuelo que éste obtuvo y con la profusión de imágenes de más en más variadas en que entraron todos los temas, hasta los más populares, junto á las sagradas escenas y á figuras venerandas. El Cristo apocalíptico (fig. 835), los cuadros imponentes del juicio final ó de martirio y los de la pasión de Jesús, dolorosos y sombríos, tuvieron entonces por compañeros en las puertas de los templos y ante el ara de los santuarios los de la vida común y de popular aspecto.

Cuatro cruzadas llevadas á cabo desde 1096 á 1204 con más ó menos fortuna, trajeron á Europa un espíritu nuevo, independiente y brioso, en medio de inmensos desastres y humanas hecatombes, que se transmitió al arte dándole grandiosidad. Los pueblos probaron su empuje en gigantescas y arriesgadas empresas, sacudieron la presión mortal, aniquiladora, la capa de plomo que les aplastaba; los nobles y señores levantiscos se unieron para comunes empresas y se hallaron sujetos á superior poder, que dió al pueblo vitalidad á cambio de apoyo político; las lenguas neo-latinas é indo-europeas tomaron cuerpo con los despojos de la latina y de otras lenguas coetáneas y bárbaras; la sociedad se organizó en nueva y moderna forma é hizo con las lenguas plaza á la gentil poesía caballeresca y á la popular, y trazó con la expansión del pueblo nuevos y sublimados horizontes al arte y formas más imponentes, grandiosas y magníficas, más duraderas y corpóreas.

Fueron los siglos XI y XII la época en que medrado el ingenio por la virilidad y esfuerzo de la sociedad monástica y caballeresca, popular y militar, dió á los edificios que erigió plástica y vigorosa imaginería, abundante y corpórea, de pintura y escultura que embellecieron las fachadas con estatuaria y relieves y realzaron con policromía las naves, frisos, frontones y techos donde se figuraban escenas sagradas del Antiguo y Nuevo Testamento, representaciones santas y de efecto y los capitales temas que requerían vastos espacios peculiares á la pintura.

La caballería seglar y eclesiástica, natural emanación del feudal organismo y de la comunidad monástica que por obra de la religión cristiana tenían por ideal el amor, la protección al débil y la caridad, contribuyó también en los siglos XI y XII á dar rasgos característicos á las construcciones é imágenes. La nobleza de aspiraciones, los rasgos de hidalguía, el pundonor, el valor, el heroísmo, la sublime veneración divina, convertidos en un precepto, en una casi virtud, dieron aquel sello externo sublimado y noble á las figuras labradas ó pintadas, y á par de un sentimiento más fino y altivo, que produjo líneas más airosas y formas más esbeltas ó nobles, prototipo ideal del caballero y de la dama, del monje altivo y austero y del denodado cristiano, que se descubren aún en las imágenes, produjo otros temas heroico-populares y sentimentales y nuevas escenas de la vida cotidiana. La veneración de la mujer por su hermosura y sus condiciones morales transmitióse al arte como un culto, dando encanto á las figuras femeninas con la gracia y delicadeza lineal, riqueza de plegado y sentimiento de sus condiciones agraciadas y débiles (ideal que se defendía y adoraba), convirtiendo á las santas, matronas, doncellas puras, mártires y vírgenes en tipos selectos de aquel arte con ideal aspiración. Ese sentido está representado por la figura de la Virgen María, Purísima Madre de Salvador, que desde el siglo XI á XII (figura 831) empezó á tener culto y veneración especiales y una caballería de adeptos y devotos que adoraban en ella el ideal de la mujer. Las muchas representaciones de sentimentales santas, vírgenes y mártires y la particular de la Madre de Dios, reina de los cielos y de los ángeles, que



Fig. 836 – Fragmento de las esculturas del tímpano de un pórtico románico de Vezelay
Siglo XI á XII (de fotografía)

en esta época comienza á verse en abundantes tímpanos, puertas y frontones, ábsides y capillas, se halló calcada en los activos é hidalgos anhelos y aspiraciones románticas de la caballería militar y religiosa de aquellos dos últimos siglos (fig. 833). Las mismas ideas de poesía caballeresca romántica que dieron origen á la cortesanía y abnegación hidalga, alicientes y deberes de la caballería, produjeron la poesía caballeresca y las leyendas de los nobles y cumplidos caballeros esclavos de su honor y de su dama, y dieron origen á la poesía legendaria monástica y á la popular de la vida de los santos, en que se inspiró el arte para producir durante toda la Edad media tantos millares de figuras relevadas y populares que dieron ya interés y encanto á los edificios románicos. La santidad, la pureza, el martirio, lo maravilloso é ingenuo que tiene más alta fuente de inspiración en lo sobrenatural y el milagro, en la caridad y amor al prójimo, fué lo que en la literatura legendaria de los santos, como en la popular y fantástica caballeresca, dió color ideal á las imágenes prodigadas en los templos y admirables catedrales.

Un sentimiento elevado de los conceptos y formas artísticos se dejó sentir al final del período que dió á todos sus monumentos sublimada grandeza (figs. 834 y 835) y á todas sus figuras admirable arcaísmo (fig. 836), obra de intensa poesía y de vigorosa vida expansiva de que la sociedad rebosaba en su mezcla aún heroica, monástica, caballeresca y popular. Desarrollábanse en todas con vehemencia y vigor los elementos que antes apuntaron, y formadas nacionalidades con gérmenes de lengua propia y autonomía, con regional ó geográfico sello y etnográfico espíritu, daban á sus artes caracteres locales en que se fundían los últimos rastros antiguos y orientales recuerdos y las ya refundidas y debilitadas tradiciones, originando escuelas también nacionales ó regionales con elementos propios dentro del extenso y complicado tejido en que las grandes federaciones se hallaban desde antes fraccionadas y divididas. Nacía entonces el verdadero arte regional, que aquí como en la antigua Grecia primitiva tomaba sucesivo y perenne carácter de localidad. El germanismo sobre todo y el espíritu franco ó su continuador aparecieron entonces con sus rasgos de altivez y rudeza, á la vez que con toda la fuerza y actividad que desde Carlomagno se insinuaban y con aquella vida briosa y arrolladora que dió ya tanto color al arte y á las letras desde mitad del siglo VIII. Y el predominio turbulento avasallador de las casas de Francomanía, de Sajonia y Suavia, y las fuertes sacudidas de los normandos en los siglos X á XII impelieron á los pueblos de Europa á caracterizarse con individuales rasgos en las artes como en la vida: el gusto germánico se acentuó, empero, en todas partes con la preponderancia de sus soberanos y el espíritu normando dió en el Norte peculiar tinte á muchas comarcas. Europa entera continuó sintiendo su influjo y lo bizarro, lo rudo, lo extraño, lo nuevo, lo fantástico, lo caprichoso y lo original peregrino con ribetes de barbarismo, rasgos caballerescos, militares y monásticos fundidos en una pieza, sellaron aquel tradicional arcaísmo que se arraigó en el arte. Mayor riqueza de fantasía y hasta excesiva esplendidez y un fondo de naturaleza y á las veces de crudo realismo continuaron apareciendo en el arte medioeval de tal período, impelién-



Fig. 837. - La Puerta de Oro, románica, de la catedral de Fiiberga (de fotografía)

dole constantemente á informar sus cuadros y figuras en el naturalismo viviente hasta la terminación del período. De éste salió aquel arte del siglo XIII y sucesivos, que tomando por guía la realidad se enamoró apasionadamente del encanto natural y de la heroica, lírica é ideal poesía.

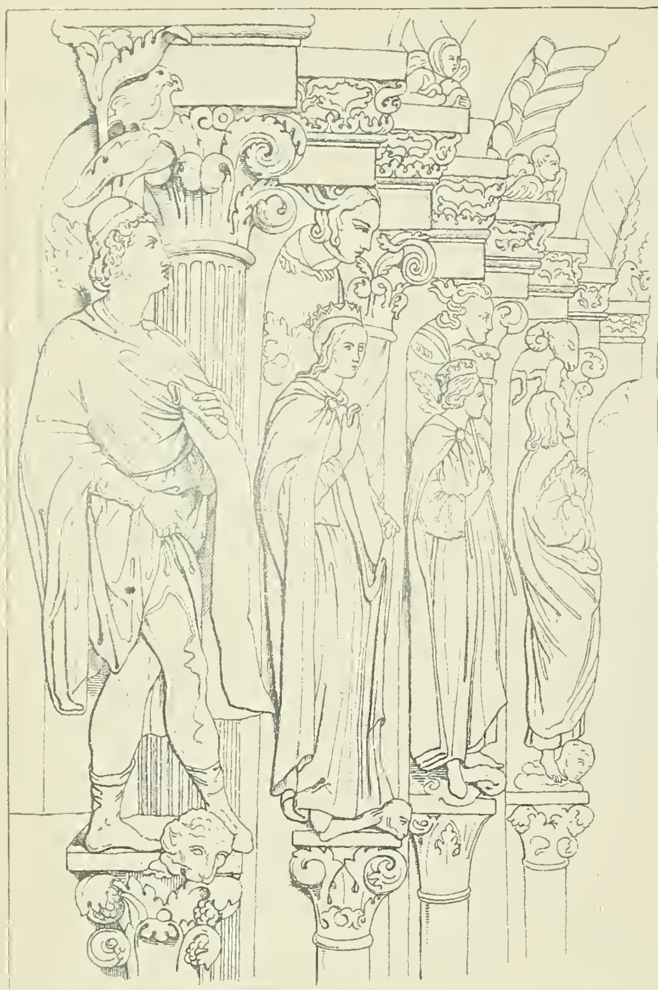


Fig. 838. – Porción derecha de la estatuaria de la Puerta de Oro, Friberga

Sufrió, empero, la sociedad agitación constante y rudos embates; siguió asediada por luchas interiores de creencia, como las de los albigenses; por luchas políticas, como las de soberanos y nobles; luchas de nacionalidades, como las de Alemania é Italia; agitaciones sin cuento, obra de la fermentación en que se hallaron los pueblos mientras hubo antagonismo é incertidumbre en días de los Hohenstauffen, por ejemplo, y entre Roma y naciones varias: siempre permaneció la sociedad conmovida mientras vivió en desequilibrio, en incierta é insólita existencia, buscando su centro de gravedad. La acción de aquel trasiego con sus dolorosos efectos impidió más expansión á la humana existencia, á la vida de los pueblos y dió impresiones sombrías á las figuras del arte, que en aquella larga porción de la Edad media no perdieron jamás por completo su rigidez, ni su severidad y adusto aspecto ó su tristeza y melancolía. El espíritu monástico les hizo austeras; el feudalista, rudas; el espíritu caballeresco, románticas, y el dolor de las desgracias esparció por los semblantes y actitudes perenne aire de concentración más ó menos intensa, que constituye también su sello típico.

Rozáronse los pueblos con el trasiego de los siglos, cruzaron unos por otros en sus constantes excursiones, comunicáronse por necesidad y aventuras, y las relaciones y choques que unas y otras cosas produjeron sirvieron de aguijón al adelanto de las artes, de estímulo para la producción de industrias, para la erección de fábricas y su enriquecimiento imaginero (figs. 837 á 839), y de vehículo de comunicación que estableció semejanza de ideas, impresiones, sentimientos, conceptos artísticos y estéticos; de temas, imágenes y asuntos iconográficos en cada uno de los siglos ó grandes etapas históricas y períodos de evolución. A pesar del sello geográfico y etnográfico de cada localidad ó región, tuvo la época románica, como tuvo la subsiguiente, períodos diversos históricos con caracteres comunes de uno á otro extremo de Europa y porciones de Asia y África á vueltas de rasgos locales. El llamado romanismo, prototipo de un período mezclado de latino y bizantino influjo en grados distintos ya fundidos y debilitados, fué tomando fisonomía común con ese trasiego histórico y ese roce de los pueblos que las excursiones militares y las luchas, las expediciones á Oriente y la permanente peregrinación á Roma y á Palestina, en visita al Santo Sepulcro, produjeron sin cesar. Roma, centro de la creencia, mira de atención política ó de imperio y predominio de los soberanos de Europa, dió medio de contacto á las cristiani-



Fig. 839. – Cristo en trono, pintura mural románico-germánica de la iglesia de Brauweiler

zadas naciones y fué punto á que se dirigían en excursión constante los cristianos de todas partes; y lo fué el Sepulcro del Salvador á que iban y venían sin cesar del antiguo continente bandos ó ejércitos cruzados en son de conquista, ó por creencia, monjes, caballeros y artistas ó modestos postulantes á pedir dispensa y acaso á purgar sus culpas ó á ofrecer sus sacrificios como creyentes del Crucificado. La ida y vuelta incesante á Palestina y Roma era parte en aquel común sello artístico de tal período y en su extensión y adelanto.

Y el comercio cotidiano que en el decurso de aquellos siglos, y especialmente desde el XII, medió entre diferentes regiones, las de Europa y Oriente, permitió, por rutas fijadas á la proximidad de ríos, cruzar en todas direcciones el viejo continente, á contar del siglo XI, para llegar al Mediterráneo ó dirigirse á Venecia y á otros centros de Italia, y establecer factorías y mercados comerciales que eran mediadores de enlace de los diferentes pueblos por que hacer el tráfico seguro de los mercaderes del continente formando caravanas. Esas facilidades fueron un medio permanente de relaciones artísticas y de impresiones estéticas y estímulos de arte: á la vez que acrecían éste le daban sello de época, á modo de tipo de especie, con rasgos externos varios y algunos interiores de filiación local. Así se hizo también que muchísimos artistas puestos en movimiento, con las caravanas de comercio contribuyeran al adelanto y á la congenialidad artística por vía de imitación. Ese atractivo del ingenio y ese estímulo de imitación fueron los que hicieron las artes regionales de aquellos tiempos comunes en rasgos generales, en formas de construcción, en tipos é imaginería, en temas iconográficos, en técnica y procedimientos, y como si fuera obra de plagio de unas y otras comarcas, de estos ó esotros ingenios, en detalles comunes á largas distancias de pueblos. Era un hecho natural de la expansión de las naciones. Cuando se llega al siglo XIII, la semejanza por costumbres se hace más evidente con las logias de arquitectos.

Y llegó ese siglo XIII, siglo de desarrollo de las artes en Europa; siglo de expansión y movimiento en la vida de los pueblos; siglo en que se sientan las monarquías, se establecen las protecciones de las clases laboriosas, toman vuelo las aspiraciones de la masa general, de esa masa social laica, y merma el imperio de los nobles sumisos á los monarcas; decrece en fuerza el feudalismo; nacen las constituciones y los privilegios de cuerpos y estamentos; se aspira á la libertad fundada en la agremiación y en la



Fig. 840. – Decapitación de San Juan esculpida en el coro de la catedral de Amiens. Siglo XIII á XIV (de fotografía)

protección de los consejos y de las cortes de próceres y de prohombres electos; toma el industrial prestigio entre nobleza y clero; actívase la acción común, la acción del naciente municipio; aumentan la navegación y la vida comercial; crece abundante la industria y notable y rica su producción, y adquiere aún más desarrollo el arte con la fermentación general, la social estabilidad, la exuberancia de vida y la expansión popular. En aquel siglo famoso la actividad del ingenio fué tan viril como potente y tan general como fecunda en todos los campos en que se ejerció.

Con la lengua en formación, balbuceaba la poesía en regional idioma, en corrupto latín; ahora ya púber, expresa los conceptos del pueblo, es su signo propio é íntimo, y por soltura de vulgar habla viene á lozana vida toda poesía regional, toda nacional poesía, en formas épica y lírica, creyente ó popular. Del noble fué la caballeresca, del monje ó del creyente la religiosa, del vulgo la más sencilla con que expresaba el pueblo sus sentimientos íntimos, desde los que le elevan al cielo ó explican lo sobrenatural, como leyenda ó tradición, hasta los que expresaban sus pasiones y más ingenuos sentimientos, que á veces eran vulgares y hasta llegaban á rastrear. Por obra de toda esa poesía creará el arte sus temas gráficos los estampará en sus labores de escultura y pintura, en fábricas y manuscritos ú otros objetos suntuarios. Y por efecto de la misma lengua, la leyenda caballeresca y las leyendas populares; la leyenda religiosa, que era libro de quien leía, como la *Leyenda dorada* del conocido Voragines, esparcieron en centenares de libros de diferentes comarcas las vidas de los santos, que el arte producía, tomándolas de la leyenda y la tradición popular, religiosa y profana (fig. 840). El bardo más antiguo y el juglar; el viejo cantor del castillo (trovadores y troveros), y el esparcidor de espíritu en el alcázar de los reyes; el ambulante músico y el nómada narrador de leyendas y de anécdotas, de cortos poemas del vulgo, ó el coplero señorial armado de la gaita, que aparece á nuestra vista en el fecundo siglo XIII, tienen con el instrumentista músico de las sencillas orquestas un valor inapreciable para explicar los temas del arte gráfico en aquel fecundo siglo. Al verle representado en los más bellos edificios, se comprende el interés que su acción despertaba, y al leer sus composiciones, canciones de gesta y otras, novelas, romances, epopeyas, canciones líricas, fábulas, ternarios, misterios, farsas, etc., se fijan artísticos recuerdos con el vigor de las imágenes.

En aquel siglo XIII el imperio de reyes santos, como San Luis, San Fernando y Santa Isabel de Hungría, tiene un valor real histórico por su patronato artístico como por otras de sus virtudes. La acción de las cruzadas fué una continuación de los resultados obtenidos en las de Pedro el Ermitaño y San Bernardo; la actividad monástica no quedó en zaga de la antigua, antes tan extendida y ahora con más trabajo y eficacia fecunda con la creación de nuevas órdenes de caridad y predicación. La aparición histórica de San Francisco en Asís y su comarca, con Santa Clara y activos monjes de las órdenes mendicantes, y la del batallador Santo Domingo con los frailes dominicos, fué la aparición de dos atletas infatigables que esparciendo centenares de monasterios é iglesias de sus religiones y millares de comunidades, dieron activa y espléndida labor al arte con la construcción de fábricas cubiertas de imaginería. El arte del siglo XIII, ojival ó neo-romániCo, debió á uno y otro campeón, caballero de la *Santa pobreza* y adalid de la *Fe* y *Caridad*, parte muy principal de su magnificencia y riqueza en escultura y pintura, á contar desde 1200 á 1210, y un movimiento constructor superior y más magnífico del que vieron muchos siglos. Las majestuosas figuras de la filosofía escolástica, como Alberto Magno y Santo Tomás (Santo Tomás sobre todo con su entendimiento poderoso), parecen haber impelido, por una parte, al adelanto y atrevimiento constructor de la arquitectura ojival fundado en la matemática, y por otra, á la filosofía de las ideas estéticas y plásticas razonadas de las figuras históricas, alegóricas é ideológicas ó de concepto general, cual Virtudes, Vicios, etc., con sus categorías y órdenes, divinos y santos atributos, representaciones de humanas y genéricas cualidades de que los siglos XII y XIII hicieron espléndida gala en sus cuadros de relieve ó pintados, en su imaginería religiosa, moral razonada ó filosófica, poética y hasta de simple carácter humano, sintético y espiritualista. En esas y otras cosas fué aquel famoso período el condensa-

dor progresivo de los siglos anteriores, el continuador esplendoroso del XII, que el arraigo de ideas formadas, de la sociedad establecida en más sólidas y fijas bases, hizo grande, y las expansiones de espíritu, pródigo y exuberante en beneficio del arte. La Francia de San Luis tenía en esta parte y época la primacía artística, como la tuvo Alemania en la época románica.

Pero hubo entonces un elemento nuevo que laboró más que todos los poderes é instituciones en favor del desarrollo del arte y de sus esplendores sublimados; fué la agremiación de los artistas no monásticos, que unidos en cuerpos más ó menos libres, más ó menos independientes, constituían lo que hoy se han llamado *logias* de arquitectos y operarios, en que tal vez entraban escultores, quizá pintores y decoradores de retablos, tallistas, doradores ú otros anexos al arte del constructor; logias mal llamadas *masónicas*, que al parecer ligaban á tales artífices en red extensa por todo el continente de Europa y les unían y armonizaban en diferentes regiones y entre pueblos, permitiéndoles llevar, acá y acullá, con su ingenio y sus nociones, la propagación de adelantos é innovaciones, la generalización de los sistemas, las reglas nuevas inventadas ó calculadas y la unidad armónica de inspiración y formas, hija de su roce y enlace. Era un resultado benéfico de las expansiones del laicismo en aquel siglo, que inició el anterior, que impelió la cultura artística, la fecundidad creadora y el espíritu constructor á sembrar el viejo mundo de maravillas de arquitectura y admirable decoración.

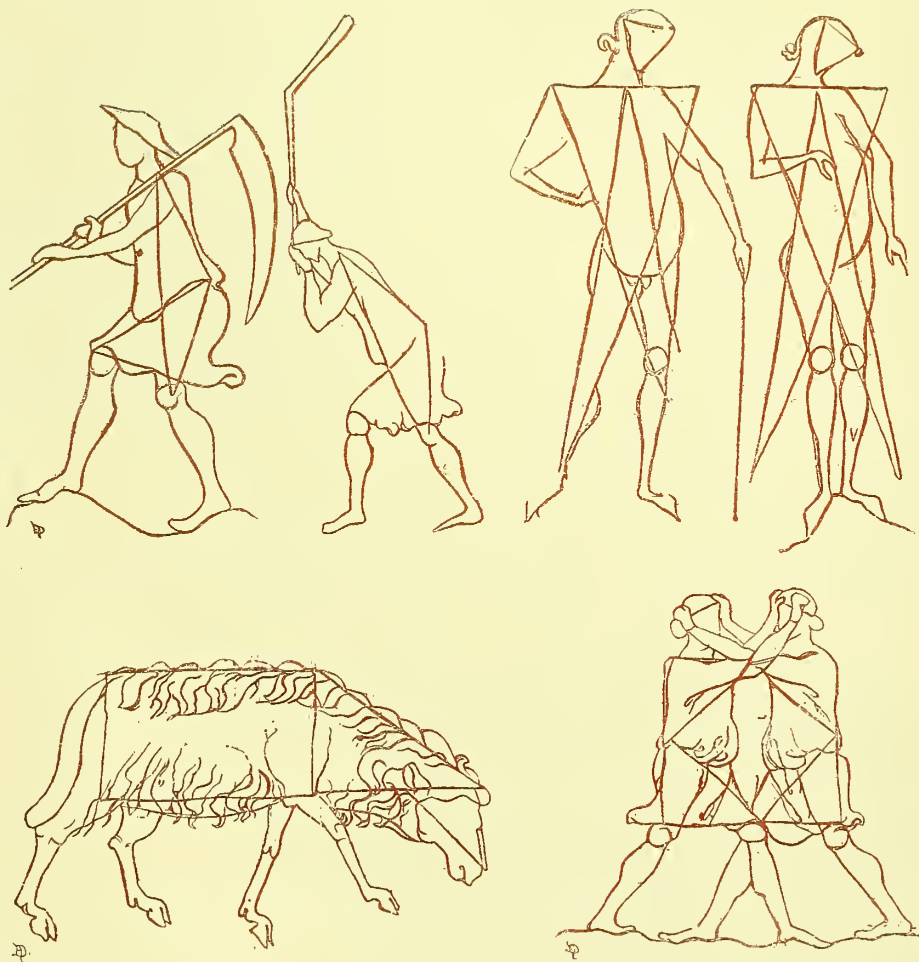
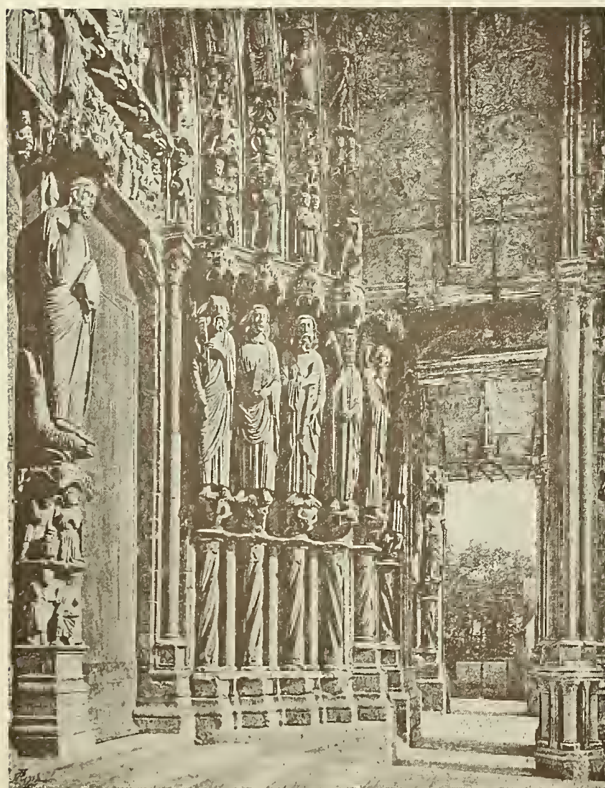


Fig. 841. – Varios dibujos del arquitecto picardo del siglo XIII Villard de Honnecourt (Francia), tomados de un álbum de apuntes autógrafos

A esta obra prolífica debieron estar unidos todos ó la mayor parte de los arquitectos de Europa que produjeron en imponente románico de los siglos XII á XIII de sublimada impresión monástica, ó en gótico más sublimado de divina inspiración y de ideal que eleva con sus líneas ascendentes al cristiano, á las regiones del espíritu. Aquellos arquitectos, *maestros de la piedra viva*, como ellos mismos se llamaban, viajaban algunas veces por países distintos con objeto de estudiar y de relacionarse útiles ó de construir edificios y obras importantes de arte. El apoyo que mutuamente se prestaban las logias y afiliados de diferentes comarcas que pueden considerarse como partes de una vasta federación, creó un medio favorable á la expansión artística y á la producción de obras con adelanto del ingenio. Era también resultado natural de las expansiones de los pueblos, de la autonomía de los gremios, del crecimiento y preponderancia del espíritu seglar, unido al religioso, de que fueron poco antes casi únicos representantes en el arte y la cultura, ó por lo menos directores en ellas como en doctrina, las instituciones monásticas. Estas y los gremios de artistas seglares formaron en lo sucesivo acorde concurso de elementos y diversas influencias que propendieron al crecimiento de la labor artística y al esplendor de sus obras con producción abundante.

Villard de Honnecourt, arquitecto de Picardía (Francia), en la primera mitad del siglo XIII, y que vivió sin duda durante una parte de aquel siglo, dejó pruebas fehacientes de las condiciones y actividad, de las costumbres excursionistas y de los estudios y procedimientos que los maestros de la piedra viva practicaban. Legó un cuaderno ó álbum de apuntes y recuerdos de artistas, de notas recogidas en excursiones y viajes, de impresiones de *touriste* á la vez que de perito maestro que habla por su mano de los conocimientos, prácticas, vida, ciencia, ingenio, sistemas de dibujo, trabajos de fantasía y habilidad de los artífices y arquitectos de su tiempo, de impresiones que recibían, de trabajos extranjeros ó nacionales que llevaban á cabo, de lo extenso y complicado de sus nociones y profesión, de países varios por que había viajado y de otros muchos puntos anexos á su existencia y transitorios hechos. Sus dibujos (fig. 841), variados, pintorescos, monumentales y técnicos, desde los apuntes de dibujantes hasta los útiles de ingeniería; desde los ensayos de diseño hasta las obras mejor indicadas; de las copias á los originales de arquitectura, ornato, escultura y pintura, hablan de gráfico y elocuente modo de las condiciones generales é individuales, del arquitecto en aquel tiempo y de las personales del peritísimo y hábil artista picardo Villard de Honnecourt, compañero por su tiempo, arte y méritos de los Roberto de Luzarches, Pedro de Montereau, Pedro de Corbie, Tomás de Regnault de Cormont y Juan de Chelles, de que el arte y la nación francesa se enorgullecen. Los dibujos de Villard atestiguan la pericia de diseño y un hábil método que reunía los procedimientos geométricos y científicos que la perspicacia de los artistas hacía buenos y aplicables para encontrar *cuadraturas*, fijar y proporcionar *totales*, indicar movimientos y dar con simples trazos gráficos, hábiles y diestros, indicación concisa y resumida de los conceptos del artista, de sus proyectos ó impresiones, y, como guía mnemónica, comprensivo trasunto en abreviaturas de líneas de lo que el artífice maestro quería conservar como apuntes ó evocar como memento. Cuando se ven esos ingeniosos dibujos y se comparan con los de Egipto (figs. 26, 263 y 264) á distancia de veinticuatro ó treinta siglos, se viene en conocimiento de las leyes naturales y comunes por que se guió siempre el maestro de dibujo en sus enseñanzas geométricas de aplicación al buen diseño y de lo hábil que era el siglo XIII en el empleo de sabias reglas prácticas y técnicas, ingeniosas y bien razonadas, que los artífices aplicaban.

Con el despertar de los pueblos y del ingenio laico ó seglar, con ese desenvolvimiento y actividad, apareció el arte gótico, el arte llamado ojival que en el transcurso del siglo XIII se extendió por Europa. La unión de los seglares y los prelados, con algo de oposición á la preponderacia del monaquismo, á la sazón absorbente, dió pie á la erección de muchos edificios góticos, á parroquias sinnúmero, á capillas y ermitas, á vastas catedrales donde hay la representación aparatosa de la importancia de los pueblos, de su poder y riqueza, de su vida de relación: en los claustros de las basílicas y en las vastas naves de los templos tenía traslados de la creencia de sus autores que en la catedral se congregaban, y de la preponderancia y prestigio del prelado que ponía allí su centro de acción y de sus adeptos, la tribuna de su autoridad y la cátedra de sus representaciones. Era así la catedral el símbolo parlante y gigantesco de la superioridad del prelado, del prestigio de la ciudad y de la vida del pueblo. Y el pueblo se congregaba en la catedral en las importantes solemnidades, ó para oir la voz de su prelado, para tomar parte en los juicios de éste y acompañar al cabildo, ó se reunía en sus arcados


Fig. 842. – Puerta de una catedral con pórtico cubierto de estatuaria, según el gusto gótico inglés de los siglos XIII y XIV

pórticos, y en los siglos XI á XIII hasta en sus anchurosas naves y alrededor del altar circulando por sus *ambulatorias*, para tratar asuntos comunes ó de interés y cálculo individuales. Era como antes la latina basílica y después la lonja y la plaza pública, vecina de la iglesia, donde se reunía el pueblo en las horas de vagar, en los actos de reunión, en los de comercio ó trato y para espaciar su espíritu ó tomar graves acuerdos de interés municipal ó regional importancia. Así vino á ser la catedral lo que la antigua basílica con su nartex de reunión y sus naves de acto público y religioso recuerdo, y fué como la basílica el símbolo de representación local y de histórico período de los creyentes seglares amparados por el obispo.

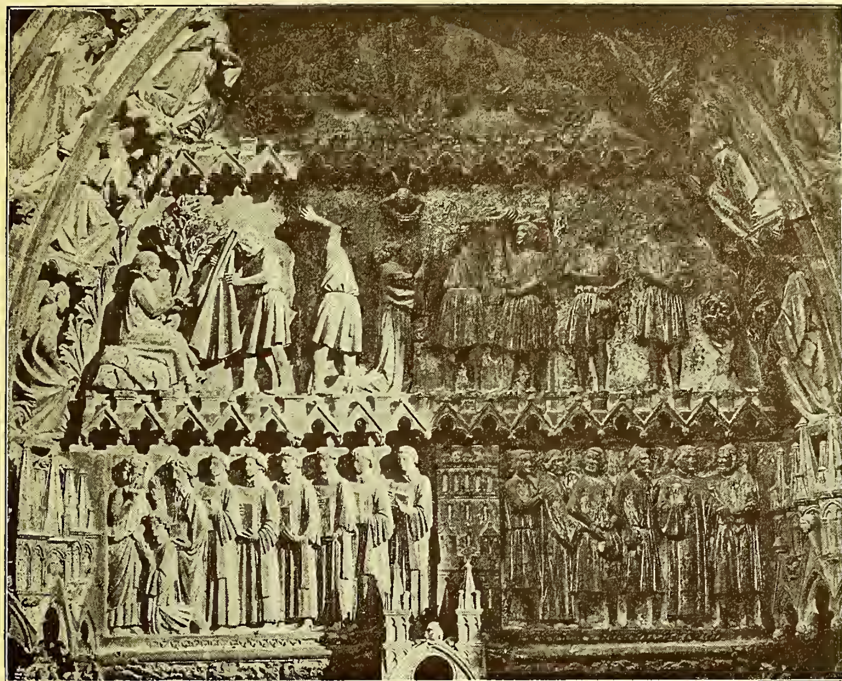


Fig. 843. - Catedral de Bourges, tímpano de la puerta de San Esteban con el martirio del Santo hasta su muerte (de fotografía)

Imagen imponente de la vida religiosa y pública de las ciudades durante el siglo XIII era la catedral con su mole majestuosa, sus elevadas paredes quebradas por contrafuertes, coronadas por pináculos, como almenas, arbotantes y torrecillas prismáticas y caladas como fanales; sus fachadas severas y grandiosas, á veces porticadas (figura 842), que afrontan imponentes y severas al transeunte, cubiertas de imaginería profusa y rígida, pintoresca y ordenada al abrigo de doseletes; sus frontones puntiagudos y sencillos, sus cuadradas ú octágonas torres de pisos varios, sólidas, macizas, esbeltas, elevadas ó gigantescas que dirigen al cielo con altivo empuje sus pináculos, flechas y agujas; sus linternas y complicados ábsides, que como admirables baluartes de la fe, dividen, separan y terminan el cuerpo de las complejas y majestuosas fábricas, haciendo más monumental y atractivo su aspecto: es en su impresión externa, simple y variada, austera y atractiva, grandiosa y magnífica; plástica gigante y pintoresca, como la vida pública de la masa comunal. Calada por líneas de agraciados y primorosos nichos y aberturas, espacios huecos y salientes, fué de un conjunto, de un atractivo externo lleno de interés y movilidad, como la actividad acorde y bullidora de las sociedades de entonces. Era la vida externa de las admirables catedrales como la vida pública de los pueblos sus autores. En lo interior del templo todo fué íntimo, espiritual y vehemente, como la intensa ó connaturalizada fe y creencia que erigió los admirables arcos; anchas y tranquilas naves austeras y de luz remisa que concentran el espíritu, separadas por elevadas columnas majestuosas, esbeltas y sólidas, ó por haces de columnitas y baquetones que dividiendo la masa sólida espiritualizan su forma; líneas de cenefas de guirnaldas é imaginerías y de pequeños capiteles



Fig. 844. - Fragmento de las figuras que adornan los arcos de ingreso de la catedral de Colonia (de fotografía)

ornados de follaje que hacen menos compacta la piedra y más encantadora; arcos puntiagudos y quebrados que dejan tras ellos en perspectiva y quieta luz espacios indefinidos; aéreas y cenitales bóvedas de naves que parecen tanto más estrechas cuanto más altas son sus paredes, y que con sus planos y líneas verticales elevan el espíritu como las plegarias en ascendente vía; ventanas también estrechas y arcos que envían diáfana y suave luz como la luz de la oración; testeros y ábsides complicados, donde se recoge esa luz que irradia la corona de ventanas y cristales de colores con abundancia agrupados, sostenidos por pilares que rodean el altar erigido como ara de reliquia veneranda; espacios y formas de impresión indeterminada, de indecisas perspectivas, donde vaga el espíritu contrito ó emocionado, inspirado ó recogido como el alma arrobada, y profundos y más anchos cruceros con sus oscuras puertas, donde queda impuesto el ánimo del que ingresa en el templo ó donde recibe la última impresión de concentración y misterio y de aspiración á lo infinito el alma del creyente que absorto en reflexión deja el santuario; partes todas donde en las horas de reposo del culto y en las solemnidades y fiestas, halla el devoto cristiano lugar de tranquilo sosiego, que no distrae su espíritu y le esparce como oleada de aromoso incienso con modo casi instintivo por celestiales regiones. En el claustro, parecido al de tradicional y más importante parte de las abadías y monasterios, tuvieron las catedrales arquerías umbrosas y patios plantados de naranjos y vegetación de aromosas flores, donde invitaban la luz y grata sombra y frescor á esparcir la inteligencia, á ocupar la actividad de un agradable sitio. Los capiteles y cornisas, las puertas, arcos y ventanas, los altares y retablos, los pozos y fuentes ornados de imaginería eran ó perpetua enseñanza de filosofía y moral, de creencia é historia santa, de tradicional y humana, ó de rica fantasía, que correspondían al lugar en que estaban representadas.

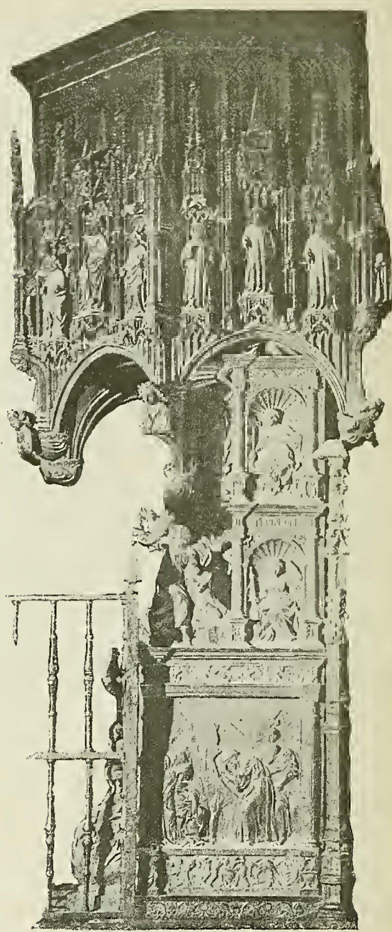


Fig. 845. – Cátedra episcopal del coro de la catedral de Barcelona (de fotografía)

Toda la catedral con sus naves de religioso aspecto, su claustro de corte antiguo y apariencia más moderna y menos sombría impresión; las majestuosas fachadas, paredes y ábsides, torres y linternas de corte exterior imponente como la vida ciudadana de aquellos agitados tiempos, era un libro abierto para enseñanza del vulgo y del pueblo todo, por lo común sin letras, que leía en él las nociones de creencia, de moral, de tradiciones é historia, según la ciencia popular á la sazón en boga. Aquellas fachadas (figuras 842 y 844) atestadas de relieves y estatuas en pie ó sentadas y por filas, aquellos pináculos y remates, frisos y capiteles exteriores é interiores de realce donde se escul-



Fig. 846. – Grupos de estatuas de mujer de la fachada de la catedral de Strasburgo (copia de una fotografía)

pía con viveza ó se pintaba con sobriedad lo que la tradición ó los doctores enseñaron, dió la noción de experiencia y legendaria para otras tantas biblias y catecismos de piedra en que estampaban los artistas, á veces guiados por los letrados, las comunes enseñanzas de la tradición cristiana, de su popular filosofía, ó como el libro de Vorágines, leyendas de santos y mártires que adoraba el pueblo entero á contar de sus patronos. Las imágenes de la Virgen y las de Cristo y Dios Padre, ó del Santo protector del templo, eran con las de los Apóstoles las de aquel Evangeliario con que se adoctrinaba al vulgo. Y fué aquel mismo libro, crónica y códice en imágenes en que el vulgo leía y donde hallaba las memorias de antepasados ilustres, de prelados venerables ó de ciudadanos distinguidos que tenían allí recuerdos y figuras vivientes, á veces llenas de fantasía y chispeante vena, que prodigaban los artistas como labor de ingenio ó notas de actualidad.


Fig. 847.-Fragmento de la puerta de entrada de San Juan de los Reyes (de fotografía)

Fué el siglo XIII en esta parte el modelo de los siguientes, á los que puso en vías activas aceptadas por el arte dicho gótico hasta acabar el siglo XV ó muy entrado el XVI, en el Norte y Oeste de Europa y en muchas regiones del Este. En todas partes el sinnúmero de edificios, monasterios é iglesias que las órdenes conventuales realizaron, en especial las de franciscanos y dominicos, tuvieron algún marcado interés por su imaginería escultórica, sus retablos y pinturas. Y en todos bellísimas construcciones de lonjas y demás notables casas del municipio, alcázares, palacios episcopales y del cabildo, palacios de los consejos y de justicia, aduanas, colegios y universidades, casas de gremios y corporaciones, casas señoriales, pórticos y arquerías, mercados, fuentes y paseos públicos, imágenes locales de devoción y cruces de término en vías y villas, fueron con su variedad otras obras donde tenía parte la escultura. La imaginería y el ornato eran cada vez más profusos en las diversas fábricas medioevales á contar del siglo XIII, y cuanto más adelantado su período de ejecución, tanto más de notar y admirables ó dignas de estudio por su belleza y su naturalidad de formas. Lo que el siglo XIV hizo, lo continuó el XV, y en ciertos países del Norte ú Occidente poco influídos por Italia y por las tradiciones clásicas (que nunca desaparecieron por completo en el decurso de la Edad media), lo hizo el siglo XVI en su primera mitad con elegante goticismo lleno de encantos plásticos de la más bella escultura y de pintura más admirable, por su gusto peregrino y su riqueza de detalle.

Las industrias diversas que embellecían edificios ó eran gala del individuo, tuvieron importante parte en la caracterización de su tiempo lo mismo que en anteriores siglos; y tomando de la arquitectura las formas tradicionales y las porciones de detalle, y de la escultura y pintura los elementos decorativos ó puramente ornamentales, produjeron notables trabajos relacionados con esas artes y utilizados por ellas. Desde los más importantes ornamentos de altares, engalanadores de coros de capillas y salas, hasta los que tapizaban muros ó colgaban pilares, cubrían solados de mosaicos y techos de labor prolija; desde el sitial del obispo ó los abades y las sillas de coro (fig. 845), hasta los cuños y medallas ó las piezas de orfebrería que hacen á la historia de las industrias, todo fué parte á dar prestigio á la habilidad artística de los maestros de aquellos siglos. La industria era entonces un arte bello, y más arte que industria, y tenía sus artífices maestros, escultores, pintores y arquitectos, que daban al arte, y al gran arte monumental, sus modelos en cuantas obras producían. Y eran sus trabajos primorosos, juzgados como piezas de industria, los modelos en que formaron las artes liberales subsiguientes.

En ellos una aplicación experta de la técnica les hizo notable de formas, y seria noción estética les dió un sentido elevado, un concepto de belleza espiritual ó ideal y un tinte de realidad de que jamás se desprendieron las figuras de la Edad media á contar del siglo XI. La técnica fué progresando con la práctica

y aplicación de diversos procedimientos, y se extendió á todas las artes é industrias, como lo prueban los manuales de reglas y recetas que servían de guía en la enseñanza de prácticos y artífices. El *Diversarum artium eschedula*, del sacerdote y monje industrial THEOPHILO, tal vez arquitecto de la época románica (siglos X á XII), contemporáneo según algunos de Totilo, demuestra cuánta era la noción artística desde Carlomagno á San Bernardo (768 á 1091) y cuánto el adelanto adquirido, la práctica experta y hábil de los siglos XII al XV. Color, forma, luz, efectos, procedimientos varios para la construcción de útiles y de medios de trabajo, industrias sinnúmero que el moledor y preparador de colores, el fundidor, vidriero, orífice y platero ó joyero, repujador, esmaltador y grabador empleaban ó de que hacían aplicación, y objetos varios de industrias llamadas hoy artísticas para que el arquitecto ó dibujante, pintor ó escultor hacían dibujos; éstos y otros puntos con sus recetas varias, conservadas con cuidado y á través de siglos, venidas de Oriente ú Occidente, son los que contiene el manual práctico del experto monje Theophilo. Y con él varios manuales de diversas artes, oficios ó industrias, como la *Composición de mosaicos*, etc., del siglo IX y el tratado de Eraclio *De coloribus et artibus romanorum*, el *Tratatto della pittura*, de Cennino Cennini, (siglo XV y 1437) prueban que las nociones de experiencia y práctica técnica de diversas artes fueron conocidas, propagadas y transmitidas durante la Edad media de generación á generación.

En cuanto á los conceptos estéticos de los siglos antedichos, basados todos en la tradición creyente y en paulatina observación del natural de figura, con más ingenio y perspicacia que noción ó copia, fueron siempre aspiración á la ideal belleza corpórea que tenía por punto de partida y finalidad el ideal divino. La negligente imitación de la figura humana y la abstracción consciente de la belleza, que fué común idea de los siglos primeros anteriores al X y de la baja Edad media, se sustituyó ahora por otra aspiración á producir con cierta verdad y encanto de forma (fig. 846), y sobre todo por sentimiento y vida, unidos á intenso hálito de belleza intelectual y moral, que daba sentimentalismo ingenuo y candoroso á las figuras que producía, ó rigidez y arcaísmo, según períodos y figuras. Lo que como tendencia estética inició el siglo IX y continuó el X, lo hizo bueno el XI y lo desarrolló el XII, llevándolo á esplendor el XIII y á sús últimos adelantos de forma el XIV y siguientes. Los conceptos de belleza interna que nacían en parte de la misma doctrina y que contienen los Evangelios, y los de ese ideal y el realismo que extendieron todos los pueblos unidos por el cristianismo, fueron siempre los mismos durante más de seis siglos y sólo variaron en su aspecto por obra de habilidad. Pero fueron invariables en su fondo durante aquel largo ciclo histórico y de una unidad tan sólida como la doctrina misma que aquellos siglos interpretaron con humana comprensión



Fig. 848. – Fragmento de altar de la catedral vieja de Lérida, representando el descendimiento de la Cruz y la Virgen con los apóstoles (de fotografía)

limitada y falible. Una obra de amor intenso, de sombría meditación, de severidad austera, de veneración profunda, de aspiración noble á la grandeza y á la majestad solemnes, unida á cierta adustez que apunta en las figuras viriles, á asombramiento y simplicidad de los rostros de mujer, unos y otros petrificados, fueron hasta el siglo XII las apariencias estéticas ó las cualidades culminantes de fondo ó concepto que informaron las figuras de la imaginería románica ó romano-bizantina, y estas mismas cualidades algo más idealizadas, con un sentimiento más íntimo y á las veces más fino, con más aristocráticas líneas y formas, más caballeresco aire y militar distinción, exenta de rudeza, con coquetería ingenua y cándida en las figuras de mujer y sobre todo en las docenllas, y con exageración del sentimiento y pasión convencional sonriente ó cierto aire rústico y suave en los que afectan y fingen gracia y espiritualidad, ó con más vehemente apasionamiento que no se explaya en ademanes sino de concentrada emoción; con cuadros de dolor ó gozo idílicos ó trágicos, que interesan por su apariencia y cautivan por su ritmo y su interés romántico, pintoresco y monumental. Los albores de esta gran época fueron de una tosquedad pristina y de una sencillez de ingenio falto de ductilidad, de una aspiración potente, pero sin medios de acción; su período medio de desarrollo era de un fondo que pugna por tomar forma corpórea acorde con un ideal que como arcaico arte no realizó jamás (fig. 847); su época de adelanto y de esplendor monumental lo fué de vida expansiva en arte como en ideas, en sentimientos como en historia, y la que realizó ese ideal á copia de hermanar la forma con el concepto estético (fig. 849); el histórico caballeresco, popular y monástico; el religioso creyente según transitorio entender, y el de poesía romántica sujetiva y espiritual. El activo amor cristiano, el deseo y devoción, la fe viva que impele, la esperanza que guía y la caridad que transfigura, fueron en aquellos siglos los vehículos constantes, los permanentes estímulos de las formas de aquel arte y de su poesía ideal (fig. 850). Era en lo religioso, en lo público y social, en lo múltiple popular del arte, lo que las cortes de amor, los juegos y justas poéticas, la galantería de la época, la cortesanía en auge y la gentileza por precepto, ó los amorosos deliquios de los frailes santos y monjas doncellas del siglo XIII; mezcla de cristiano arrobo ó sentimiento, de hidalguía y entereza, de humildad y recogimiento, de voz del alma que tramonta y de aspiración que gana el cielo con aire altivo y vehemente aliento que hace de cada hombre un creyente y de cada creyente un mártir ó un héroe en sufrimiento y abnegación ó en épico desprendimiento. Presos de convencimiento hicieron de esos timbres un sublimado idilio y un heroico tributo, un culto



Fig. 849. – Estatuaria monumental gótica del más bello estilo franco-germánico. Siglo XIII á XIV (de fotografía)



Fig. 850. – La muerte de la Virgen en el portal de la catedral de Strasburgo

constante y perenne homenaje de todo hombre las sociedades de entonces, y por habitual imitación lo estamparon en el arte de aquel famoso siglo XIII, el más original y distinguido de toda la Edad media. A su imitación después los siglos XIV y XV aceptaron ese ideal, y con más medios de ejecución, con más riqueza y fantasía gallarda y caprichosa, pero con más ficción de sentimiento y menos calor de inspiración, con más rebuscamiento y artificio, hijo de aquel frívolo espíritu de la poesía neo-romántica, siguieron su ejemplo produciendo temas y figuras admirables (fig. 848).

En el decurso de cinco siglos, desde el X al XV, dos evoluciones capitales efectuó la sociedad, que fueron reflejadas por la arquitectura y seguidas por las otras artes. Eran las efectuadas del siglo X al XII, por feudalismo y monaquismo, y del XII al siglo XV por las cruzadas, la caballería, las expansiones sociales y la vida ciudadana. Y en los dos grandes períodos otras dos mudanzas de sentido y progresivas de forma dieron dos ó tres cambios distintos por período á la escultura, pintura y decoración como la dieron



Fig. 851. – Bellísimos detalles esculturales de la fachada de la iglesia de la catedral de San Marcos de León

á la arquitectura. En los siglos X á XI, al empuje de las tendencias de la época que coloría el germanismo y el regional espíritu, formóse una plástica histórica de temas heroico-cristianos, gala del arte románico ó romano-bizantino, donde el bizantinismo se acentuaba, y del siglo XI á XII el arte románico crecido, grandioso y admirable, permitía mayor esfuerzo á la obra decorativa escultural y de pintura: era el primer gran ciclo el del arte románico que abarcó aquellos tres siglos y que con formas adelantadas continuó hasta el siguiente en diferentes regiones, tomando entonces y antes caracteres locales, obra de escuelas distintas. En el período dicho *gótico*, y por las formas y líneas de arquitectura llamado también *ojival*, una actividad espléndida, exuberante por comarcas, por otras abundante y por todas escogida en imágenes plásticas, que impelieron las cruzadas y el espíritu popular y caracterizaron con aquéllas la realeza y caballería, realizaron dos períodos importantes que corresponden á varias evoluciones de la arquitectura en otros cuatro siglos, XII, XIII, XIV y XV, llamados por los arqueólogos de estilo *lancetado*, *florido*, *radiante* y *flamígero*, según el modo de ser del ornato y el trazado de arcos, ojivas y *tracerías;* dos períodos marcados de la escultura é imágenes, de la pintura y obras industriales, dieron al arte otros tantos ciclos de notabilísimos trabajos y de espléndidas figuras. En esos dos períodos las escuelas diversas creadas y otras posteriormente nacidas por la misma expansión exuberante y la adelantada práctica de la vida pública y del arte, tomaron nuevos y sucesivos rasgos de estilo y produjeron bellas ó hermosísimas figuras y cuadros interesantes de admirable trabajo ó concepto, que encantan hoy á los artistas por la fuerza de sentimiento esparcido en todo importante personaje y por ciertas elegancias románticas sumamente comunicativas, peculiares de aquel período (fig. 851). El arte románico y el ojival tuvieron en todos esos siglos períodos determinados y caracteres peculiares, por los cuales se distinguen las formas y conceptos, imágenes y asuntos de sus predecesores y coetáneos en cada uno de sus cambios.

DE LOS CONCEPTOS, ASUNTOS Y FIGURAS ARTÍSTICAS
EN LOS SIGLOS X Á XV

Durante los seis siglos transcurridos entre el IV y el X, entre Constantino y los últimos carlovingios, se habían ido desarrollando las creencias cristianas, se habían ordenado ideas y modo de comprensión acerca de sus fundamentales principios, y hasta la sociedad los había ido aplicando como una de las bases capitales de la existencia pública individual y práctica: se había formado, en una palabra, un modo de ser histórico de la sociedad y el individuo, dentro de la comprensión limitada de principios. A la sombra de este orden de ideas públicas y privadas fueron organizándose los conceptos y formas de arte plástico, y héchose populares agrandándose, notablemente por tal modo el círculo de representaciones. A esto se había unido en la imaginería el modo de comprender de los pueblos, acorde con sus ideas antiguas, produciendo rasgos locales en las figuras de personajes, santos y otros que estuvieron en boga hasta entonces. Un cuadro admirable y grandioso de figuras estaba á la sazón en empleo en todas las regiones de Europa, teniendo por una parte á Roma por modelo y á Constantinopla por recuerdo. Los temas ya tradicionales y populares de Cristo, la Virgen, los apóstoles (Pedro y Pablo en especial), los ángeles, arcángeles y divinos mensajeros de abarcadoras ó múltiples alas de fuego, los mártires y santos más venerados por regiones, los santos protectores y patronos de colectividades distintas (villas, pueblos, comarcas, estados), los patriarcas, profetas, asuntos y figuras evangélicas ó de la leyenda é historia de los antedichos personajes y figuras, y las del Antiguo Testamento, continuaban en aplicación, con tales ó cuales variaciones poco importantes y muy numerosas, que daban á la iconografía aspecto regional ó local.



Fig. 852. – Banco de obra con tres asientos, Cluni (copia de fotografía)

Uniéronse á estos temas ya estables otros nuevos distintos, como los de Virtudes y Vicios, quizás Sibilas, de símbolos ó figuras simbólicas y de alegoría, á que eran á la sazón propensos los pueblos de Occidente, ó los de personajes afectos á Roma, como doctores, papas, reyes y príncipes piadosos, los de santos monjes, caballeros y miembros de las nuevas sociedades que se señalaron por sus virtudes y sus épicos y ejemplares hechos, que el pueblo hizo legendarios con mezcla de sobrenatural y fantástico, maravilloso. Estos fueron entonces los verdaderos santos con que aumentó el perío-



Fig. 853. – Tímpano de la puerta del Perdón en la colegiata de San Isidro de León (de fotografía)

do la imaginería popular de edificios religiosos y de los objetos del culto. Y los otros temas que aparecieron en este orden de aplicaciones debiéronse á modos de comprender, filosóficos, morales ó poéticos, de los pueblos de Occidente que fueron creciéndose y explayándose con más cuerpo y arte después. Y empezaron á apuntar algunos asuntos de la vida común ó poética, popular ó legendaria, relacionados con la historia, ó como cuentos y anécdotas que se transmitían unas familias á otras ó viajaban de uno á otro pueblo con monjes, caballeros, soldados y mercaderes. La imaginería de entonces tenía ya tres marcados aspectos: el histórico tradicional, el legendario y el popular, y representaba el carácter de época ó general histórico, como los asuntos del Evangelio, común á todos los pueblos, y el geográfico regional y etnográfico, como los santos locales, de nación ó comarca. La creencia y la vida nacional ó general humanas fueron los dos campos de observación y estudio á que la tradición, la historia y la cotidiana existencia tuvieron aplicación.



Fig. 854. – Camino del Calvario, escultura en barro del siglo XV y estilo gótico-germánico. De un altar de Rheingau

Fué, empero, el arte del siglo X continuador del que legó el IX, esencialmente creyente y adoctrinador, evangélico en lo posible, dadas las condiciones relativas de época, los modos de comprensión y los de atraso y rudeza. El templo ó el monasterio eran lo principal para el culto y para el arte, y el palacio y castillo feudal, la casa pública ó el albergue privado, por muy modesto que fuese, hallábanse por el ideal del tiempo ornados principalmente de asuntos sacros y de adoración. Todos los objetos útiles, muebles y piezas decorativas y suntuarias, fueran ó no de culto, tenían por principal adorno símbolos ó imágenes sagradas (fig. 852). Acontecía también por otros medios distintos con las letras y las usanzas, especialmente con las fiestas, donde lo religioso-histórico ó tradicional hallaba campo de acción. A pesar de sus rudezas, de sus limitadas comprensiones, de su existencia heroica casi rústica y por actos semibárbara, era un ideal sublime de que se alimentaba el pueblo, que le llevaba en pos de ideales sobrehumanos y que le guiaba y contenía, el ideal de creencia: hasta en los actos más íntimos aparecían sus resplandores. Había también lo transitorio reflejado por el arte con la mezcla de lo histórico en el ideal creyente, y estos dos elementos, historia y creencia, aparecían enlazados: en lo religioso, con rasgos vivientes de historia; en lo histórico, con sentido y figuras cristianas y legendarias.



Fig. 855. – Las Vírgenes doloridas, pintura de un manuscrito del siglo XII

Desde la segunda parte de la Edad media, ó sea desde el siglo XI, ese cuadro vasto iconográfico tenía

trazados todos sus principales términos y fijados todos sus asuntos, y de modo particular los que se referían á la creencia. Al llegar el siglo XII y en varias partes en el último tercio del XI con el crecimiento de la aplicación imaginera, esos temas fijados adquirieron belleza de forma y cierto encanto de concepto; el XIII los idealizó dándoles más verdad de forma, que en el XIV y XV y en países durante la primera mitad del siglo XVI se mezclaron con nuevas aspiraciones de realismo. En todo esto tuvo cada pueblo sus tendencias especiales, según los recuerdos y tradiciones históricas de raza, los despojos ó restos del antiguo clasicismo, ó sus relaciones con Grecia é Italia, el imperio franco-germánico ó sajón. Desde ese mismo siglo los monjes bizantinos y de Occidente escribieron manuales referentes al arte de la pintura é imaginería, parecidos al del monje Theóphilo ya dicho, que son explicación y compendio de lo que en monasterios ó abadías, catedrales y otras iglesias se ha conservado en escultura y pintura decorativas ó en objetos y piezas consagrados al culto. En tales libros como en el *Manual de iconografía cristiana* hallado en el monte Athos, publicado por Didrón, se explican los asuntos tal como se esculpían y pintaban en los edificios diversos desde el XI al XVI siglos en los países de Occidente, y como se ha hecho siempre por la escuela griega de carácter bizantino, llamada escuela atonita. Los procedimientos varios que el pintor, escultor ó dorador de imágenes pintadas ú otras empleaba; los calcos y dibujos; las reglas de diseño y carnación; las mil y una recetas que los viejos artífices sabían de coro y que se transmitían de país á país, de generación á generación, de maestros á discípulos, estaban reunidos y conservados en los importantes manuales, á semejanza de lo que hacían aún los monjes atonitas de la escuela neogriega en 1840. Las escenas santas y milagrosas del Antiguo Testamento que algunos pueblos de Oriente igualaban en importancia á las del Evangelio; las reprentaciones del Nuevo Testamento, de Cristo y la Virgen y muy particularmente las de la Pasión (figs. 853 y 854), los misterios, parábolas, el Apocalipsis y varios temas teológicos con ellos enlazados; las festividades de la Virgen y sus representaciones (fig. 855); los apóstoles, los mártires santos, antiguos y cristianos, con muchísimos temas y figuras de anacoretas y solitarios, justos, poetas y filósofos antiguos, con algunas representaciones de solemnidades del cristianismo ó reuniones y concilios de prelados y doctores; los principales milagros, arcángeles y santos más conocidos de la Iglesia á contar del Precursor; el martirologio escogido por meses y épocas; las alegorías, castigos y recompensas, etc., eran asuntos contenidos en esos *manuales* y *guías* de artistas decoradores. El caudal de temas y mementos varios descritos y detallados, como en un catálogo razonado y explicativo, es de un interés, variedad, noción práctica y valor gráfico que nada supera para conocer cómo la Edad media obraba por reglas fijas ó habituales en los temas y figuras iconográficas. La distribución de pinturas ó estatuaria por franjas ó registros, lugares y alturas, estaba también prevista en los mismos manuales, y así lo estaba la adecuada epigrafía de muchos asuntos y las tradiciones en que se inspiraron los artífices ó que imitaban los menos hábiles, que tenían en tales libros su catecismo y breviario. Otras composiciones de carácter puramente histórico, poético, filosófico, moral, etc., que no se hallan en los manuales, tomaban libros de litera-


Fig. 856. – Cristo Soberano en trono, relieve de un portal gótico de Friberga, en el Hesse


Fig. 857. – Cristo, estatua del pilar central en la puerta norte de la catedral de Reims.

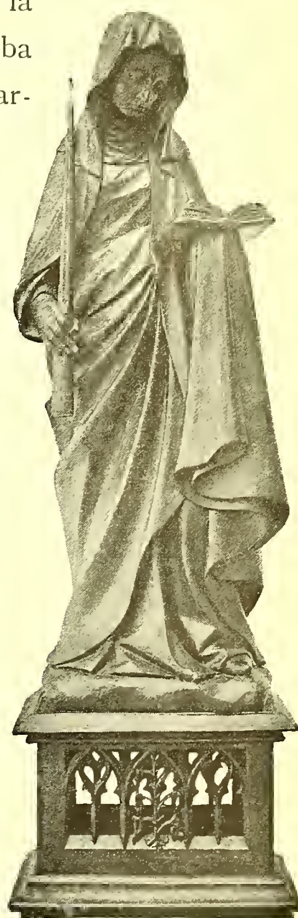

Fig. 858. – La Virgen María en el portal de Gelnhausen

tura por guía ó varios textos, como los llamados *bestiarios*, que hablaban por figuras de animales de las ideas morales de varias órdenes que se estamparon en la Edad media desde el XI siglo en adelante.

Que las figuras de Jesús y de María eran las principales de ese período, lo demuestra su preferente representación en los tímpanos de las puertas y otros sitios muy visibles de los templos, aun en aquellos que, como los del siglo XI, tenían poca imaginería. Después los siglos XII y XIII hicieron gala de esas dos imágenes en los portales, hasta ponerlas de grandioso tamaño en los pilares divisorios de las puertas á la altura del espectador, ó en varios sitios donde hacían impresión á proximidad de la vista. En los tímpanos estaba representado entre ángeles ó santos ó en el tema del Juicio final y Peso de las almas; éste particularmente en los siglos XI y XII, como en la catedral de Autín, en trono ó sitial como en una puerta de Vezelay ó en San Pablo del Campo de Barcelona. El Cristo soberano de alguna iglesia (Lande de Cubzac) resume todo un capítulo de la visión de San Juan. La impresión de estas imágenes es severa (fig. 856) como el Cristo apocalíptico de las antiguas basílicas en la Edad media. Más adelante las imágenes del Salvador tienen otra distinción y majestad, más desembarazada grandeza en pilares, puertas, tímpanos y otros lugares salientes (fig. 857). Llevó desde la época románica nimbo cruciforme y bendijo con la diestra, en Occidente, á la manera latina, en Oriente, de modo bizantino. El Cristo crucificado, con tuniquilla primero, después con menos paños, y en el siglo XIV á XV con interés por el desnudo, con tres ó cuatro clavos, según regiones, es otro tema importante de la vida del Salvador. En ésta los cuadros de Pasión con los dolores y sacrificio, los milagros del Evangelio ó Cristo entre los apóstoles, eran temas principales; y los milagros y Pasión con abundancia de ejemplo desde el siglo XIII y sobre todo en los siguientes. Era el personaje principal entre las representaciones cristianas que figuraba la Redención. Las parábolas principales que con Jesús se figuran, formaron otra serie de asuntos que el relieve dió en abundancia desde los siglos XI á XII. Fueron durante la Edad media temas significativos religioso-morales, impregnados de filosofías y de conceptos poéticos. Formaban con los otros asuntos el complemento natural de Evangelios con imágenes y composiciones interesantes. Los muchísimos temas de esta clase forman la iconografía evangélica y principal porción de los que hay en edificios, sepulcros, pilas bautismales de toda la Edad media y en capiteles románicos. Y en muchos otros asuntos es la figura del Salvador la que preside á los cuadros de santos, á veces dentro de un espacio elíptico, donde campea entre ángeles y arcángeles, según latinas ó bizantinas tradiciones.

Parecida importancia tuvo durante los mismos siglos la figura de la Virgen, Madre de Dios y Reina de los Cielos (fig. 858), unas veces con el Divino Niño, otras sola, algunas como Madre Dolorosa (fig. 859), á veces sentada en augusto sitial y en su ornato elíptico, y cuatro ángeles en los cuatro ángulos del ornato, que en el siglo XII tenía inscripciones alusivas á la Madre de Dios. La Virgen coronada por Cristo y ángeles (Treves), ó rodeada de otros personajes, como en un tímpano de Nuestra Señora de la misma Treves, eran temas continuación de los latinos y bizantinos, peculiares del siglo XIII; de pie ó también sentada bajo trilobado dosel (Museo de San Lo) obra del siglo XIV, ó como en los esbeltos altares del siglo XV á XVI (Font l'Eveque) ó en arcos y pórticos (catedral de Barcelona), son entre muchísimos los que figuran á la Madre de Dios, Reina de los Cielos, acompañada de sus elegidos y mensajeros. En todas estas escenas es la Virgen y Señora idilio de divino y humano amor y embeleso, que tenía altares y especial adoración y más gentileza y caballería desde el siglo XII y muy poética é ideal en los siglos XIII, XIV y XV. Los cuadros de la Pasión en que la Virgen aparece como madre de sublime pena, agitada y presa en llanto (figs. 859 y 860), son trágicos asuntos que los siglos XIV y XV estimaron y hasta prefirieron. Esa época y parte del siglo XVI produjeron *pasos* tristes y emocionadores que arrancaban lágrimas hasta muy después á sus piadosos artistas. Los temas del Nacimiento, Anunciación, Visitación, Huída de Egipto, de muchísimos capiteles ó sitiales de coro de varias iglesias (Saint Benoit sur Loire, Coso de León), figuraron en el siglo XI y XII con los primores del XIII y en los XIV y XV con poderoso y delicado

sentimiento (fig. 852). Acaso las doncellas y damas púdicas que adoraban con sentimentalismo los trovadores y gentiles caballeros románticos llenos de sensiblería, fueron en algunos obras de los siglos decadentes del período gótico los modelos de Vírgenes delicadas de la imaginería de su tiempo. Los muchos asuntos en que la Madre de Dios contribuye con Cristo al juicio de las almas ó es abogada de las criaturas, fueron temas peculiares también al culto de María. Su historia y fiestas, aquéllas ligadas con el Evangelio de Jesús, y algunos simbólicos, cual el de Fuente de Vida, donde se ve á María ante Jesús encima de una fuente, entre ángeles, patriarcas y santos reyes como en Oriente, ó parecidos personajes cual en la catedral de Chartres, eran composiciones también en uso y parlantes á modo de alegorías de carácter esencialmente moral. En estos y otros asuntos se apasionó muy particularmente la Edad media de los que tenían sabor poético, y al final del período de los dramáticos y trágicos en que la Virgen tomaba principal parte. Al pie de la cruz ó del sepulcro de su Hijo estaba entonces en su carácter de época, como lo estaba en algunos de la Calle de la Amargura que hizo el siglo XV y aun el XVI (fig. 860).


Fig. 859. – Nuestra Señora dicha de Ardents (de fotografía)

Compañeros de Jesús eran los ancianos del Apocalipsis, que figuran rígidos y severos, como en la catedral de Chartres (siglo XII), con adusto semblante, corona y luenga barba.

Con la representación de Cristo y María hay que señalar la simbólica del Cordero Divino, con nimbo cruciforme y cruz, á la manera que en los primeros siglos cristianos, tiene una banderita á veces y ocupa medallones, círculos ó aureolas, redondas y elípticas. Era común en el siglo XII este símbolo de Cristo, víctima del amor á las criaturas. El palomo con el nimbo en el pico, representación del Espíritu Santo; la mano de Dios bendiciendo á la manera que en los mosaicos más antiguos, ahora en un nimbo cruciforme terminado por nubes, y el monstruo de siete cabezas del Apocalipsis, con aureola, nimbo y corona, son otras figuras peculiares á la época románica adelantada que se reprodujeron con variantes en las siguientes. Más importante era la figura ó busto de Dios Padre, no prodigado entre los cristianos, ora por su grandeza, ora por ser el Cristo su representación humana con que por obra de la imagen estaba siempre en contacto el piadoso creyente. Era el Padre anciano, venerable, rígido, vestido con túnica y coronado de nimbo y con ademanes de protección; hay á sus pies (cuando es figura entera) personajes que representan ríos del Paraíso ó luz, sol, claridad y tinieblas, le sirven de escabel á semejanza del Universo. Cristo, su hijo, tomaba también este carácter dominador de terreno y asiento simbólico (la antigüedad clásica debió contribuir á ello), y á excepción del rostro, se confunde en mucho con el Criador. Reemplazábale casi siempre prodigándose en su lugar su figura como Verbo, Señor, Soberano Juez, Redentor, amante hijo y víctima inmolada. Era el héroe sublime, mártir inocente, lleno de abnegación, que á los ojos de los pueblos debía aparecer de los siglos XII á XIV como el tipo de ideal caballeresco protector del desgraciado y del débil, de los inocentes niños y de las púdicas mujeres, enderezador de yerros y acorredor bondadoso de quien buscaba su amparo, y á la vez como el Señor Soberano á cuya rectitud y severidad todo estaba sujeto: por estos y otros conceptos que paulatinamente fueron formándose, acordes con el modo de sentir transitorio de la sociedad de cada época, fué tan con extremo prodigada en sinnúmero de temas de índole bien distinta la figura de aquel Cristo á que se consagraba culto.

Fueron los apóstoles los discípulos (fig. 861) y compañeros de Jesús y de María en los objetos y edificios de la Edad media. Era también la costumbre tradicional de los siglos VI á VIII ó IX la de acompañar siempre al Cristo apocalíptico con sus venerados discípulos. De los siglos XII á XIII reaparecieron con la

decorativa imaginería de las portadas y sepulturas, altares, etc., las representaciones de apóstoles, siendo las catedrales las que desplegaron mayor caudal de tales figuras. Colonia, como Nuremberg, como el convento de Tischnowitz en Moravia, como otras muchas catedrales francesas ó españolas, hacen gala de sus figuras severas de apóstoles, y particularmente de las de San Pedro y San Pablo, que á veces se representaban juntas, independientes de las demás ó individualmente separadas. Solían llevar una inscripción en pergamino, tira ó libro que precisaba su nombre. Muchos santos y ancianos del Apocalipsis semejan á estas figuras de plegada túnica, ancho y ondeante manto. Hoy se ven las más sin nimbo, pareciendo que fué costumbre desde el siglo XII que estuvieran sin él, salvo en algunas que, como las figuras de Chartres y relieves de altares, le llevaron circular adherido al cráneo. Son interesantes generalmente y tienen la digna y seria apostura de su carácter. Como circunstancia distintiva llevaban desde el siglo XIII los instrumentos de su martirio ó de su simbolismo. Con los apóstoles los evangelistas estaban también caracterizados y fueron agrupados con sus peculiares emblemas.


Fig. 860. – Relieve de madres doloridas en la calle de la Amargura

Compañeros de María, Reina de los Cielos, y de Cristo, Señor de cielo y tierra, eran los nueve coros de ángeles que desde el Areopagita se dividieron en Oriente en tres órdenes distintos, de tres clases cada uno: el primer orden, de Serafines, Querubines y Tronos; el segundo, de las Dominaciones, Potestades y Virtudes; el tercero, de los Principados, Arcángeles y Ángeles. Cada grupo representó para la Edad media una ocupación ó mandato divino y cada figura un personaje. Ante el trono del Altísimo, junto al de Cristo apocalíptico, Juez ó Salvador, y al pie del de la Virgen pura, Madre de Dios, Reina de los Cielos, eran y son para el arte guardianes y centinelas firmes, mensajeros ó ejecutores de sobrenatural poder y purísimos espíritus llenos de inocencia y encanto que circundan como sobrenatural y misteriosa corona las figuras de la Trinidad ó de María. Fueron los serafines (hoy cabezas con dos alas) rojos como ascuas y con tres pares de alas también rojas. Llevaban los pies descalzos y espada de fuego, símbolo de su nombre: *llama viva de amor que arde y enciende en abrasador fuego de amor divino*. Tenían los serafines un par de alas de rico y vario color, fundido en azulada tinta como el cielo; vestían túnica y manto, con otra tuniquilla encima; calzaban borceguí ó sandalia y era su traje riquísimo y suntuoso. Puestos los tronos á los pies de las Divinas Personas como ruedas de fuego con cuatro alas y con cabeza que asoma por ellas distinguida por su nimbo, figura ó semeja un regio solio, asiento del Divino Señor ó del Creador infinito. Cerníanse también en derredor de las Divinas Personas y tenían en Oriente, ó escuela bizantina, á la Virgen por *el más alto trono*


Fig. 861. – Los apóstoles San Jaime y San Pablo de la puerta sur de la catedral de Colonia

de Dios. Ángeles con dos alas, túnica y manto eran las Dominaciones, Potestades y Virtudes, generalmente con larga vara dorada, en especial las Potestades y Tronos, vara que termina con una cruz. El globo del mundo con la cruz (como en el grabado de la figura 820) distingue á las Potestades, como el monograma de Cristo señala á las Dominaciones. Los Arcángeles son ángeles de la Edad media, pero con coraza, y un par de alas eran intermedio de enlace entre los Principados y los Ángeles. Sostenían el globo con monogramas en la mano diestra, en la izquierda una espada (con la punta alta San Miguel), y en los pies alto calzado ó borceguí. Con la riqueza de los Querubines vestían los Principados, pero se distinguían de aquéllas por el monograma en sello que llevaban en la mano derecha, ornando su mano izquierda un gajo de simbólico y puro lirio. Milagrosos eran estos divinos espíritus á imagen del Todopoderoso, como si llevaran desparramados por la tierra átomos de sobrenatural poder. Son y eran, en fin, los Ángeles espirituales seres alados (figs. 862 y 863), con vestiduras espléndidas, que la Edad media y en especial los siglos XII y XIII vestían como diáconos con alba y dalmática; á veces llevaban varas con cruz y el monograma de Cristo, calzando alto borceguí lujoso y rico. Apiñadas unas y otras figuras en la presencia divina al pie ó en torno del Padre, Cristo y María y el Divino Espíritu, ó rodeando sus celestiales cabezas á modo de airosa y ondeante nube, son en las esculturas y pinturas de aquellos siglos como humanizados reflejos de cualidades divinas. En las catedrales y basílicas cristianas, en relieves y estatuas, agrupados ó solos, aparecen como inseparables compañeros de los Supremos Reyes y Señores á quienes obedecen, adoran y rinden homenaje y tributo. Entre el arte neobizantino y el latino hubo en las figuras de divinos mensajeros diferencias de traje, divisas, símbolos y figuras, como los hubo entre las mismas representaciones de los diferentes y más modernos siglos y europeos pueblos. El cielo donde moraban en ordenados grupos era de las más bellas concepciones de los creyentes y artistas de esta parte de la Edad media.



Fig. 862. – Las almas en el seno de Abraham, relieve del tímpano de la puerta norte de la catedral de Reims

Forman los maléficos espíritus en las obras de la cristiana edad cohortes de engendros, feos, extraños, monstruosos, mezcla de animal y hombre, de ser alado, fiera ó reptil con garras, pezuñas, cola, cuernos y rostros exagerados, casi de caricaturescos y extraños cuerpos, desproporcionados, velludos, que la imaginación de los artífices de aquellos siglos sencillos y rústicos concebían con esfuerzo inmenso, acomodando todos los símbolos y medios dañinos á los conceptos del mal. Eran diablos ó seres maléficos más feos que malos, más repugnantes ó pavorosos para espíritus sencillos y aun rústicos que temibles por su forma y para cuya concepción se reunieron y acumularon todo el arte y esfuerzos de los artífices de aquellos siglos. El X, XI y XII los hicieron ex-

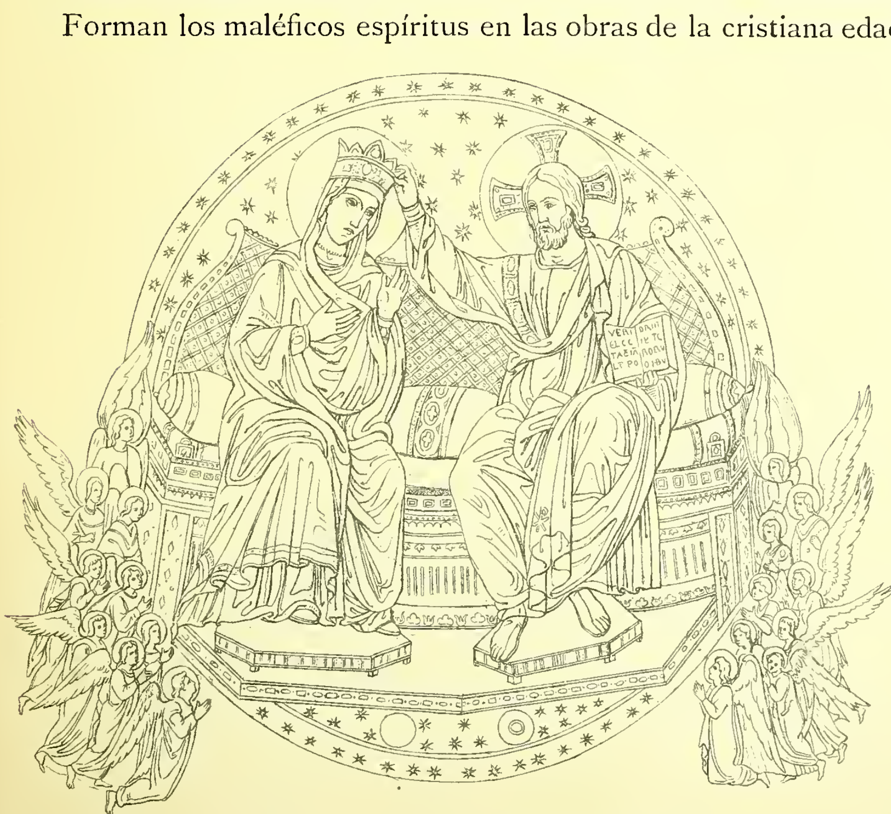


Fig. 863. – La coronación de la Virgen, mosaico por Jaime de Turrita, en Santa María la Mayor (fin del siglo XIII)



Fig. 864. – Tímpano gótico del portal sudoeste de la catedral de Colonia, con un martirio en relieves (de fotografía)

traños; el XIII y XIV ó XV los concibieron más fantásticos ó más corporales humanos, y todos les concibieron de nuevo, por exaltaciones de fantasía, en formas y conceptos algo parecidos á los que babilonios, asirios, persas, hebreos, indios y chinos dieron á sus seres dañinos y diabólicos de sobrehumano influjo. Los trasgos, culebras, pájaros raros y otros seres que la ornamentación ó la escultura y pintura de tantos siglos aplicaron al decorado plástico de relieve, á manuscritos, etc., no eran más para ellos que representaciones del mal, que adquirían formas decorativas ú ornamentales en tímpanos, puertas, capiteles ó diversos puntos ú objetos en que el diablo podía tener cabida. Los centauros, sirenas, sagitarios, grifos, sátiros, como otros semihumanos y de una historia natural rara, dichos etíopes, manigras, podes, edipos, etc., que desde el románico adelantado hasta muy después en el período gótico, se vieron y ven en relieves de edificios, pueden agruparse con los engendros infernales por su concepto é intención dañinos, y su carácter maléfico es el de un aborto ó monstruosidad corpórea ó física, no el de perversión moral reflejada en el cuerpo: de estas finezas expresivas no entendió nunca la Edad media más que en las obras literarias de sublimado entendimiento, y el arte decorativo, como el poético popular, arrancaba del vulgo para dirigirse al vulgo. El infierno, representado por la escultura y pintura, era una agrupación de singulares figuras de antipática representación cuando fueron imaginarias, no ornato, violentas y desequilibradas en formas y actitudes, que se ocupaban en la tortura de otras figuras abrasadas por llamas ó aherrojadas con los más inhumanos tormentos que pudiera imaginar la crueldad y barbarie de los siglos de la Edad media. Era rústico reflejo de venganzas y horrores que las costumbres señoriales, populares, fanáticas y públicas aplicaba sin cesar, y de que dió el último reflejo, sublimado por el arte, el Infierno de Dante. En la concepción del infierno y de los maléficos espíritus estuvo el ingenio de la Edad media menos atinado ó inspirado que en otras de sus concepciones; siendo en cambio sin disputa sus conceptos de los ángeles y del cielo, figurados por el arte, una de las más bellas visiones y creaciones más ideales de la imaginación popular inspirada en las letras y la filosofía sagradas.

Con la doctrina, historia y leyenda del Nuevo Testamento, con las figuras y representaciones ó cuadros del Evangelio y otros creados por su impresión ó juicio (fig. 866) (alegoría, fantasía, símbolo); con los temas de interpretación cristiana (algunos como los de ángeles henchidos de poesía sujetiva), representábanse también escenas y figuras del Antiguo Testamento relacionadas con el cristianismo. El Oriente cristiano parece haber dado á estos asuntos más importancia que el Occidente y haberlos prodigado más; prueba de ello es el desarrollo é importancia que les dieron las escuelas bizantinas y griegas. Todos esos personajes tuvieron, empero, trascendencia (fig. 867) como figuras entre los apóstoles, ancianos, mártires, doctores y santos de las puertas y arcos de edificios y como relieves de sepulturas, arquillas y otros objetos suntuarios. Algunos, cual los temas de la Creación (Caín y Abel, el Sacrificio de Isaac), fueron prodigados más que los otros. Entre las estatuas de personajes cristianos figuran las de David, Salomón, Moisés, pero siempre ocupando en Occidente un orden secundario y menos importante lugar que los apóstoles y otros

ancianos y figuras de preeminente empleo. Ese orden de categorías era peculiar de aquellos siglos y se nota en los pórticos, preestablecido según el lugar que se daba á las imágenes de diversos personajes. En algunas obras este lugar es visible por la materialidad con que se colocaron las figuras á veces superpuestas y como llevando las antiguas á sus predecesoras. Tal colocación de figuras y su distribución constituyó jerarquías de orden religioso semejantes á las humanas que la sociedad reproducía ó imitaba con espíritu transitorio y característico de cada período histórico y á la vez simbolismo expresado por medios materiales. Así acontece, por ejemplo, con los profetas del Antiguo Testamento y apóstoles de una de las puertas de la catedral de Bamberga, de pie éstos sobre las figuras de aquéllos para expresar la superioridad de la nueva Ley sobre la antigua judía. Son figuras de natural tamaño de un simbolismo no visto con expresión tan material en ninguna de las esculturas conocidas y sólo en una pintura en vidrieras de la catedral de Chartres. Llevan en Bamberga nimbo los apóstoles, pero no los profetas, y unos y otros eran obra del siglo XII en otra de las más admirables catedrales germánicas de la época. Las figuras de varón y matronas severas y monumentales de la Puerta de Oro de Friberga (fig. 838 y 881), son otras tantas imágenes bíblicas que requieren admiración y estudio, y son por esencia germánicas obras del siglo XIII.



Fig. 865.-Escultura gótica. Museo Nuremberg (de fotografía)

Obispos, mártires, doctores, santos venerables, vírgenes, monjes (figs. 843 y 864) llenos de beatitud, eran también figuras que tenían su lugar y representaban su papel en los edificios y decoraciones ó en objetos suntuarios propios de la piedad cristiana, cada orden religioso ocupaba su lugar preeminente en fábricas y grandes piezas decorativas donde figuran. La dogmática explicación que de ello ha dado la iconografía cristiana de la Edad media es larga y prolija y no cabe aquí. Los mártires, por ejemplo, precedían á los doctores, excepción hecha de algunos ejemplos, como la puerta llamada de Juicio de la catedral de París (ciudad donde la filosofía tenía á la sazón maestros, doctores y pregonadas cátedras y escuelas): aquí y en algunos otros centros de la cristiana cultura y saber los representantes de la ciencia debían preceder á los mártires y á muchos otros grupos teológicos y santos: los piadosos y grandes personajes, los venerables monjes, prelados, sacerdotes, diáconos, príncipes, soldados ó tipos modestos del pueblo. El orden de estas figuras era el de que tras de Cristo y los apóstoles ó discípulos, siguieron en sucesión parecida los mártires, los confesores, los doctores, las vírgenes y los santos del Oriente y Occidente. A la importancia del orden en las figuras de santos se unía en la Edad media la importancia del patronato y devoción de las diferentes regiones que daban ante todo preferencia á los santos locales á quienes erigían templos entre todos los del martirilogio general. Beatos monjes, obispos, tenían las regiones todas; pero los tenían de particular culto, como Severo, Olegario y Eloy, prelados, artífices, etc., el Rosellón, la Provenza y Aquitania; santos doctores y frailes tenían los francos, como los Benito, Bernardo Avit, Radegonda; pobres monjes santos tiene el país de Gales; santos pobres bardos, Bretaña y la Irlanda, como Patricio (Patrick), Kadok, Herve, de tierra celta; santos papas, la



Fig. 866. - Bajo relieve de la parte inferior del tímpano de la iglesia románica de Vezelay

Italia, y reyes santos las cristianas cortes, donde la fe era intensa y acendrada; santos nobles poseen los pueblos todos, pero la feudal Germania y la Grecia clásica y militar veneraban sus gallardos caballeros, como San Enrique, Santa Isabel, San Jorge. Con la prepondencia de los santos locales perdieron algo de su empleo los antiguos, cambiándose á veces por los de región ó comarcas, ciudad ó poblado. El orden de sucesión se alteró entonces dejando la fórmula anterior claros, que fueron llenados por los de patronato local. Creáronse también, como en Vezelay y otros sitios, órdenes de clasificación parecida á la antigua, con figuras de fervor popular ciudadano, monástico ú otro, que reemplazaban á los del iconográfico preestablecido, siendo á veces el Cristo ó la Virgen sustituídos por algún apóstol ú otros personajes principales y regionales de devoción popular (v. g. Reims), al que acompañaban algunos apóstoles, mártires, santos monjes ú obispos, vírgenes, soldados, etc., de culto transitorio local. Cristo ó la Virgen dominan, empero, en todas las agrupaciones de imágenes y cuadros iconográficos entre santas figuras, ángeles ó temas varios (figs. 856 y 858).


Fig. 867. – Figura bíblica gótica de la catedral de Chartres

Muchos son los personajes que ese largo período cristiano representó en su imaginería religiosa, así de la antigüedad como de la baja Edad media y de los siglos v á xiii particularmente, que recuerdan en escultura y pintura, en estatuas, relieves, objetos suntuarios y coloridos, figuras relacionadas con el cristianismo y que se consideraban como á corroboradores de la doctrina y misterios religiosos y vaticinadores del advenimiento de Cristo. Fueron éstos no sólo adeptos del cristianismo, sino precursores de su venida; no sólo padres y doctores, sino filósofos, poetas, oradores, soberanos de doctrinas anteriores y bien distintas, á quienes se ponía al lado del precursor de la nueva ley como representaciones de la ley antigua y de personajes dichos paganos que hipotéticamente se creían entonces semicristianos é iluminados ó semiprofetas de un porvenir espiritual y divino que entreveían. Eran sabios cuyos nombres y ciencias se sabían por tradición y que semejaban otros tantos teólogos á los doctos sabios y artistas de la Edad media. Platón, Aristóteles, Plutarco, Virgilio, Horacio, Tucídides, Apolonio y Ptolomeo eran por sus carteles figuras representadas en monumentos cristianos cual anunciadores de la pura doctrina de Cristo y de su venida, y hasta el mismo Nabucodonosor se halla figurado entre tales personajes, entre los filósofos y profetas de la antigua ley para alabar ó pregonar la grandeza del verdadero Dios y tributar adoración á su Hijo. Y no sólo eran sabios ó poderosos *paganos* los que con los cristianos ó judíos formaban coro. Había también figuras míticas, como Hércules y sus trabajos, el Amor ó Cupido, junto á otras bíblicas, como las Sibilas, cual en la catedral de Bamberga, ó cual en los guías griegos atonitas en que se les llama Fantetalo. Esas imágenes presentáronse especialmente en obras griegas é italianas, germánicas ú otras donde las letras clásicas y neogriegas tuvieron influjo entre monjes y artistas que entendían de aquellas letras y filosofía antigua por los manuscritos y autores venidos de Oriente. El influjo de la literatura clásica se refleja en todas partes con la iconografía local.


Fig. 868. – Figuras góticas de la catedral de Naumburgo de carácter alegórico, representaciones de la Iglesia

Otros personajes profanos figurados por la imaginería cristiana desde los siglos xi y xii fueron los

héroes y varones justos que la historia medioeval recordaba como á distinguidos y que la poesía había sublimado. Tales eran, por ejemplo, los que se refieren á las canciones de gesta, á las poesías de la Tabla redonda y del ciclo de Artus que, así en Francia como en país galo, en Armórica, Bretaña é Irlanda, aparecen figurados entre la estatuaria y relieves de los templos, cual se observa en las iglesias de costas del Norte, donde se ve al rey Arturo ciñendo corona, empuñando la espada y venciendo á un dragón con ayuda de un campesino. La iglesia de Parros, por ejemplo, es otro de los edificios donde está representado este legendario asunto. Obras de los siglos XI á XII, como los edificios religiosos bretones ú otros donde se hallan, unen al recuerdo poético-histórico el geográfico y de raza que sus tradiciones populares distinguen. Otras leyendas y tradiciones representaba en imágenes la plástica cristiana que son dignas de memoria y de que se tratará después. Entre ellas hay las heroicas, como las de personajes militares de los siglos X á XII (Rolando, el Cid, ó las de galos y germánicas) que figuran en capiteles, puertas, etc., de diferentes edificios. Tal es la de Vifredo ó Berenguer III y el monstruo ó hidra que se ven aún en Poblet, San Cugat del Vallés, San Pablo del Campo y en la puerta norte de la catedral de Barcelona, de que la poesía popular catalana conserva también memoria. Las luchas fabulosas de estos ú otros personajes, puestas en boga por la poesía, reprodújolas aún más de bulto la escultura en la decoración monumental. Muchas son las leyendas religioso-populares, como la del diácono Teófilo (año 268) caído en desgracia de su prelado, apóstata por ello de su creencia y vuelto luego al seno de la nativa fe amparado por la Virgen; leyenda tan en boga durante toda la Edad media, que mereció por ello ser tallada de relieve en la puerta dicha del claustro de la catedral de París, y constar como milagro en la Natividad de la Virgen de la *Leyenda dorada*. Los pasajes en que Teófilo pacta con el diablo y le vende su alma y el de su arrepentimiento, son dignos en esta obra de la popular estima que los siglos XII y XIII dieron á tal asunto y á las leyendas milagrosas relevadas por la escultura. La muerte del hipócrita, del pecador, del justo, ó los cuadros de la mentira, pueden agruparse aquí.


Fig. 869. – Gárgola ó canalón de la catedral de Barcelona


Fig. 870. – *La Concordia*, figura alegórica de la catedral de Chartres

Con la poesía legendaria y de más alto vuelo representó la Edad media, y en especial la época gótica á contar del siglo XII, los temas de más menuda literatura, de troveros y cantores y de algunos trovadores y poetas de todas las regiones de Europa que componían pequeños poemas, cuentos, fábulas, novelas, romances, anécdotas y piezas galantes, fabulillas, ó como dicen los franceses, *fabliaux*, sátiras y otras piezas de que se hallaba atestada la literatura frívola y de costumbres de aquellos sencillos, ingenuos y picarescos tiempos. Los cuadros de sátiras, por ejemplo, en que se ve representado con variedad de asuntos el tema de la zorra, ora como fábula, ora como romance, ya como cuento ó sátira con la abundancia de pasajes variados y brillantes, es buena prueba de la popularidad que había adquirido entre escultores imagineros como entre novelistas y poetas. Los pasajes en que la zorra vestida de fraile, cual en la iglesia de Brandenburgo, predicaba á unos patos, ó como en otra iglesia de la Baja


Fig. 871. – Placa de marfil con un relieve del siglo XIV

Bretaña (San Fiacre de Fouquet), en cuyo relieve se figuraba también la zorra entre varias ocas; las predicaciones de igual naturaleza con que se zahería á frailes y predicadores, á legos zahoríes de aquella segunda parte de la Edad media representándoles con grotescas formas, eran comunes en tales días y en edificios religiosos ó monásticos. Cuadrúpedos. cantores y músicos tocando el arpa ú otros instrumentos, cual el cerdo tocando el órgano, eran figuras satíricas con que se conmemoraba á personajes varios que se ponían en ridículo. Así también se zahería en las paredes de los templos y en los claustros los vicios de frailes y músicos, damas y caballeros, con especialidad en los siglos XIV y XV, en que fueron medrando entre las clases todas de la sociedad. La sátira que no tenía páginas impresas donde aparecer estampada, hallaba en esas otras páginas de piedra sitio bastante donde explayarse y quedar petrificada para perenne memoria de transeuntes y curiosos ó correctivo perpetuo de costumbres poco rígidas y vida desmoralizada.

Y con la sátira la fábula, cual la de los peces de San Germán de los Prados, la del gato y los ratones de la catedral de Tarragona ú otras mil que pudieran citarse, contribuyen al ornato imaginero de los grandiosos edificios. Los cuentos y novelas, anécdotas, *fabliaux*, pasaron de la literatura á la piedra, al marfil, á la madera de fábricas y muebles, como pasaron á las pinturas de algunos manuscritos: los temas de las canciones tomados á la vida cotidiana; las representaciones de los bestiarios, divinos y de amor, con que se hablaba por imágenes de irracionales y sus cualidades físicas de las morales de Dios y las criaturas, de los discreteos de los amantes; los asuntos y cuadros de las farsas, misterios, dramas y moralidades; los de la poesía ligera de los cancioneros, todos los que la palabra, hablada ó escrita, recitaba ó publicaba, se halla transcrito y repetido con punzante agudez y picaresco sentido ó sentimental emoción por los primores peregrinos ó los ingenuos apuntes de la plástica y la pintura.

A la par las trazas de las costumbres rígidas ó livianas, sencillas ó artificiosas, se hallan también de bulto por obra del pincel, el cincel ó la pluma. Y aquí notas picarescas, allá figuras graciosas, acullá pintorescos grupos de la vida grosera, cuadros naturales de existencia animal, en que el irracional remeda al hombre, y hasta escenas y cuadros lascivos en que el arte rastrea y donde el hombre puso ante el arca sagrada con rústica naturalidad lo liviano en parangón con lo elevado y noble, lo trascendental y sublime, todo se halló formando parte de la ornamentación y decorado de la casa del Señor ó de la morada augusta, el reservado claustro ó el alcázar del hidalgo. Eran, como se ha dicho, la catedral y el templo ó el edificio público un vastísimo y parlante libro, lleno de vida y color, abierto á la mirada del vulgo.

Allí símbolos y figuras simbólicas (fig. 868), alegorías bizarras como las del triunfo del Amor ó de Aristóteles y Virgilio, de que se ven muchos ejemplos en edificios varios, ó como los de las Virtudes y Vicios (figs. 868 y 870), Pecados, etc.; como la Iglesia y la Sinagoga vendada de ojos (Nuestra Señora de Treves, catedral de Estrasburgo); las representaciones de los ríos, fuentes (del Paraíso, Jordán); astros (Sol y Luna) en el Calvario, por ejemplo; elementos varios (aire, luz, tinieblas); imágenes poéticas, cual el árbol de vida y muerte; la rueda de la fortuna; la existencia humana y sus aspectos, sus

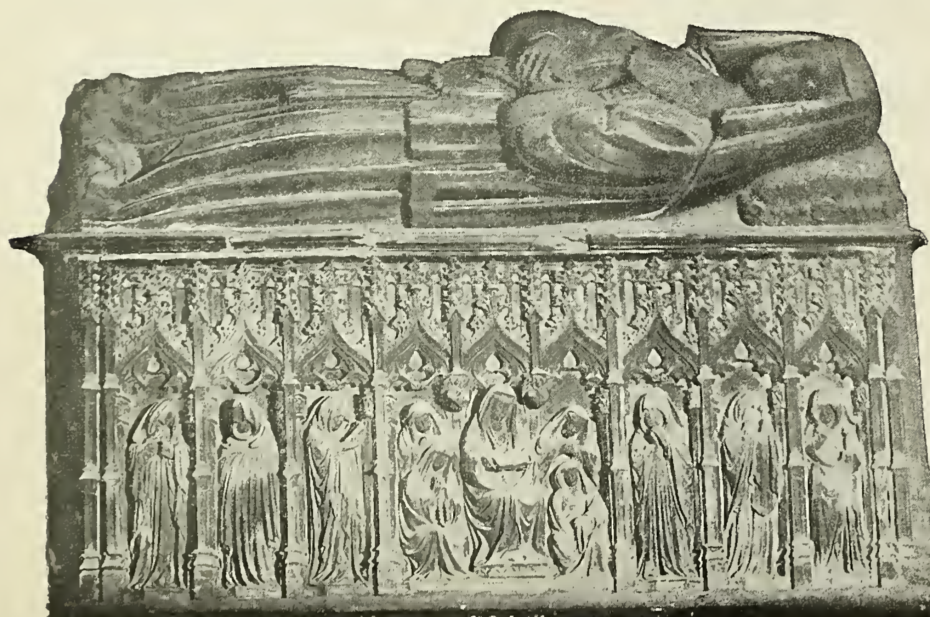


Fig. 872. – Sepulcro de la catedral de Barcelona, con estatua yacente, lloronas y la Virgen entre mujeres doloridas (de fotografía)

aventuras, sus transiciones ó condiciones, la madre naturaleza á cuyo pezón se cría el hombre, y aun condiciones más generales como la fuerza, la realeza, de cuyas representaciones en imágenes están salpicados los monumentos medioevales y las piezas de industria artística de preeminente empleo. Plantas y animales tuvieron también su simbolismo que se extendió de lato modo, complejo y alambicado en los siglos XIV y XV, expresando ideas vagas, á veces pintorescas, solas ó junto á figuras, sirviendo de gala y ornato á las composiciones de diverso género que formaban orlas, franjas, frisos y arcos ornamentales de los edificios diversos ó de los objetos suntuarios. Muchas figuras de la mitología híbrida antigua, como sirenas, faunos, hipocampos, centauros, y otras que por sus inscripciones se llaman Edipo y Hércules Minotauro, formaban parte del cortejo ornamental y de la cohorte de figuras alegóricas y simbólicas (Gargantua (?), por ejemplo), que empleaba la imaginería de relieves para dar realce á superficies, entretener la vista y ocupar el entendimiento con figuras ó ideas históricas, tradicionales, de relación ó convención ideológica, naturales ó míticas con interpretación de actualidad. La fantasía artística ó popular se aventuró á otras composiciones de fantasía, como unicornios, grifos, serpientes aladas, hipocampos, elefantes con torres y seres extraños, caballos fantásticos, seres varios de concepción imaginaria de que hicieron espléndido alarde gárgolas (fig. 869), canales, modillones y cornisas, orlas y franjas de caprichosa y atrevida composición.

A todas esas figuras y tipos, elementos plásticos y decorativos, uníanse por aquellos siglos las escenas históricas recientes que los escultores en madera figuraban en las sillerías de los coros de templos importantes, monasterios y catedrales, asientos que como los de los escaños de coros posteriores representan acontecimientos civiles ó militares de sonado prestigio que por obra de los escultores imagineros convertían los reservados sitios de los templos en crónicas vivientes de pintorescos cuadros. Los siglos XIV y XV y comienzo del XVI, dados á la pintura dramática, parecen haber sido los que hicieron preferente aplicación á los asuntos militares. Con ellos pueden agruparse los de costumbres coetáneas de los escultores que representaban escenas amatorias, galantes, de juegos, caza (fig. 871) ú otras, de músicos, instrumentistas, copleros, bufones, soldados y hasta representaciones lúbricas y obscenas (sin duda de vicios y pecados) que, como los temas satíricos ó novelescos, merecieron pasar á la historia (por lo menos á la anecdótica) por el ruido que metieron ó la fama que adquirieron.

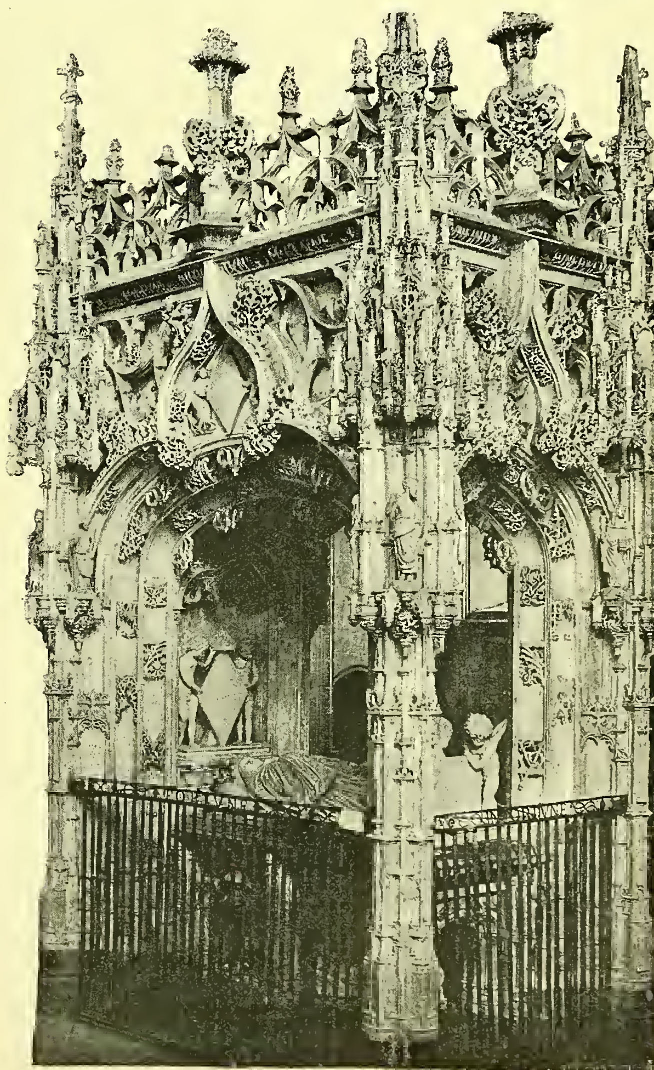


Fig. 873. - Magnífico sepulcro del período florido de la escultura germánica con estatua yacente y ángeles sosteniendo escudos (de fotografía)

Acudiendo á la vida real, el escultor de la Edad media reprodujo por todas partes tipos y personajes reales, como retratos de artistas, de caballeros, damas, pajes, soldados, que ya como bustos, ya como figuras enteras y comúnmente como simples cabezas de arquitectos ó imagineros aparecían en los edificios (cual en San Miguel de Huesca) junto con sus monogramas, á manera de firma ó autógrafo del que dirigió, construyó ó labró una notable obra de arquitectura ó escultura.

Más importantes los sepulcros (figs. 872 á 874) con estatuas yacentes de caballeros, monjes, abades, prela-

dos, reyes ó princesas, dan en los templos, catedrales y monasterios, á veces panteones regios (San Denis, Poblet), representaciones escultóricas de personajes con sus retratos hipotéticos ó reales, acostados hasta el siglo XIV, de rodillas ó de pie (cual en Inspruck) en los siglos XIV y XV, y arcas ornadas de ángeles, escudos, blasones, lloronas ó imágenes y cuadros adecuados al concepto triste del monumento sepulcral severo y silencioso, donde durmiera no turbado sueño el que descansara en él reclinado en almohadón mullido. Con la corona, morrión, mitra ó toca en la cabeza; el cetro, espada, báculo al costado; los pies apoyados en dormidos leones, galgos ó lebreles, etc., compañeros fieles de su señor y símbolo de seguridad y vela, reposan las características figuras de los finados, solas ó á pares, sobre las fúnebres arcas, caracterizadas y vestidas como en vida en espera de la resurrección. Así estuvieron comúnmente en los siglos XI á XV. Y en el paramento del arca, parecida á veces á una capilla ó altar, ó en las caras del vaso, pinturas y esculturas religiosas é históricas, representaciones de la vida del personaje enterrado ó imágenes de la Virgen ó de Cristo, de los misterios de María ó sus dolores, de la Pasión de Jesús ó temas de la vida de algún santo cubrían de interesantes cuadros pintados ó en relieve, á veces acompañados de lloronas y mujeres veladas (fig. 872), en compungida actitud y fantástico ropaje, que puestas en fila á rítmica distancia, contribuían á dar aspecto de tristeza y sombría impresión al lecho de reposo de los nobles difuntos. Escudos de armas blasonados recordaban su alcurnia y timbres simétricamente dispuestos en lados ó ángulos del funerario vaso é inscripciones conmemorativas hacían memoria del nombre, época, hechos y títulos del que en aquel reducido recinto descansaba. Entre los siglos XIV y XV ángeles de pie, volando ó arrodillados, sostenían en alto y guardaban aquellos escudos (fig. 873) como para unir la santidad á la nobleza de los títulos, para dar prestigio como de algo celestial y divino á la condición de noble y á los privilegios humanos con que la fortuna galardonaba. Era, sin duda, que mermada la intensa fe, subidos puntos de orgullo ó vanidad hacían de origen divino el azar y la fortuna de títulos y realeza, de preeminencias y cargos, y que, desmedrada la humildad, hasta los divinos espíritus, los inocentes ángeles de sentimentales rostros y sacerdotales trajes servían á guisa de pajes para engreimiento de los señores. ¡Palmaria prueba de decaída piedad, de pequeñez mundana y de presunción crecida hasta más allá de la vida, la que por medrar altiva nivelaba lo divino á la condición humana con liviana presunción! Cuando esto acontecía tenían ya los sepulcros y sarcófagos de los magnates apariencia presuntuosa, magnífica decoración y monumentales proporciones; y convertidos en grandiosas construcciones, adquirían en las catedrales ó en los claustros la importancia de unas aras ó altares dentro de las más vastas capillas ó en las espaciosas naves, y los blasones prodigados aparecían en retablos, capillas, escaños, sitiales y púlpitos, tronos y sillas de coro, conmemorando con los hechos históricos ó piadosos los acicates del orgullo y los estímulos de la vanidad.



Fig. 874. – Sepulcro del arzobispo Peter de Aspelt, erigido en 1320 en la catedral de Mayanza

La plástica y pintura de los siglos X á XV hicieron por tantos temas, libros monumentales, imponentes de sus admirables y vastas fábricas, y otras páginas de creencia, historia sacra ó profana, leyenda, tradición ó anécdota, pieza literaria ó artística y cuadro vivo, interesante, cautivador de todo fragmento decorativo ó pieza industrial ornada con los encantos de la imaginería. La hermandad de la literatura y del arte aparece por tal modo con caracteres de época, cual un fruto natural de las condiciones de los pueblos y de su organización y cultura.

COMPENDIOSO CUADRO HISTÓRICO DE LAS ARTES DECORATIVAS
EN LA SEGUNDA MITAD DE LA EDAD MEDIA

Aunque la marcha del arte del siglo X fué de escaso adelanto y continuó éste casi estacionario hasta mitad del XI, siguiendo la huella del imperio Carlovingio, la mucha actividad desplegada en el nuevo período y la abundante labor industrial llevada á cabo, la pusieron en vía de nuevo y activo movimiento que debía producir largo y fecundo resultado. Las formas, es verdad, habían degenerado tanto y la técnica andaba tan perdida que á los comienzos del siglo XI casi no existían pintura y escultura monumentales, y la poca que se producía en capiteles, modillones, cornisas y frisos, infravoltas y tímpanos, era de pequeñas figuras, de reducidos temas y casi sólo de símbolos y animales. Los edificios se distinguían más por sus estilos, por sus formas y materias de construcción, que por su decorado. Paramentos casi desnudos y crudos hacían aquellas obras (conventos, iglesias ó castillos) partes de casi ruda construcción que representan moradas de sociedades semibárbaras. Los muchos objetos decorativos é industriales, ornamento de altares y estancias, sostuvieron, empero, la actividad del arte y con ella la producción escultural y de pintura. Así en crucifijos como arquillas, relicarios, custodias, ostensores, cálices, copones, candelabros y lámparas, cubiertas de libros, arañas, coronas de luz, incensarios, altares portátiles, fijos ó plaqueados, dípticos, báculos, mitras, pilas bautismales, púlpitos, tronos, sillas de coro, tapices, alfombras, libros de rezo....., cuantos objetos permitían ornamentación é imaginería de relieve ó colorida contribuyeron á sostener durante más de un siglo casi todo el interés artístico y la actividad decorativa de pintores y escultores en el primer período de la época románica.

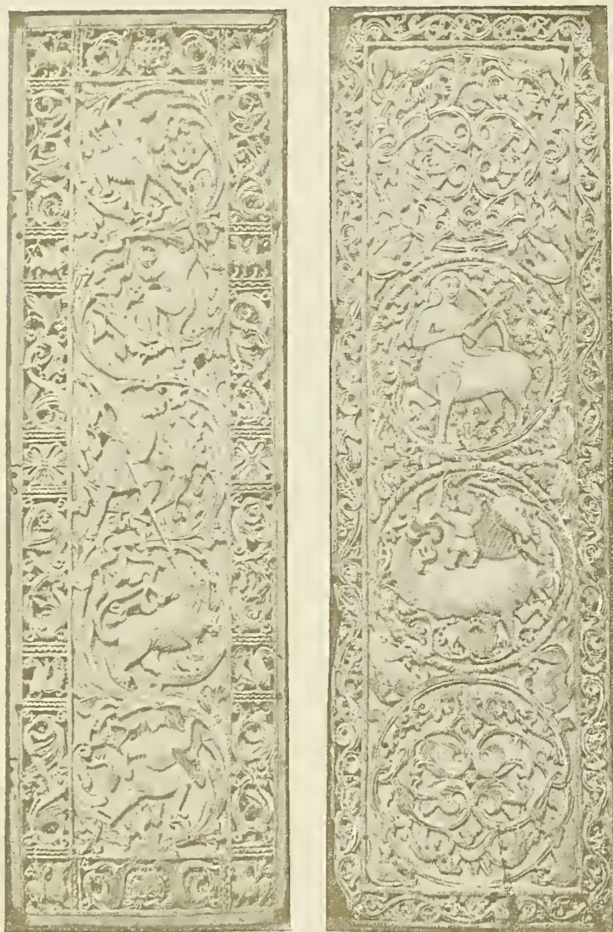


Fig. 875. – Otón II y la princesa Teofania, marfil del Museo de Cluni

La labor entretenida de los millares de objetos de diferentes industrias que ornaban templos y altares, alcázares y aposentos, era la de un trabajo delicado de platería y joyería ó metalistería con que sinnúmero de artífices propendían al desarrollo de las esculturas y pinturas en aquellos siglos de la Edad media que comienzan en el X y terminan en el XII. Era el verdadero arte de la época que suplía en un principio la pintura y escultura con los trabajos industriales, y que por condiciones artísticas peculiares de época les fueron sustituyendo después del siglo IX y les prepararon de nuevo para el siglo XII y siguientes. Y los trabajos de tallista, fundidor, repujador y *escalptor*, de aguja y tejido, bordado, etc., tenían ya tal importancia entre el X y XI siglos, que constituyeron una industria tan importante por sus méritos como cualquiera profesión ó arte. La naturaleza y aplicaciones de todas las industrias decorativas constituían por entonces otro verdadero arte y el único necesario para ornamento y prestigio del culto y la preeminencia ó abolengo. Durante los períodos románicos y aun en buena parte del gótico, el verdadero arte plástico y pictórico lo constituyeron las industrias suntuosas y decorativas, pudiendo decirse que fuera de las formas decoradoras, del arte aplicado á formas útiles y al ornato, no exigió arte alguno durante gran parte de la Edad media. El arte independiente que produjo la antigüedad ó reprodujo el renacimiento, apenas puede señalarse del X al XV siglo. La influencia de la industria en el arte de

aquella larga etapa histórica debió ser intensa, pues la de los metalistas y plateros quedó impresa en la manera de plegar (fig. 836) por menudos pliegues numerosos, paralelos, concéntricos y en voluta, amontonados, cortados, lineales á manera de trazos del buril para grabados y esmaltes. Y la influencia de unos artífices en otros no debió ser menos marcada, como se deja entrever por la comparación de pinturas de manuscritos, tapices, piezas de marfil ó madera y hasta esculturas metálicas ó de piedra, cuyos motivos, impresiones, sentimiento y rasgos técnicos ofrecen aún en el cotejo de obras semejanzas é influencias.

Dominando la influencia bizantina aun en muchos trabajos francos y germanos ó de Italia, y teniendo por otra parte la impresión de restos clásicos observación constante en esos países, tomaron las obras de los siglos X y XI carácter mezcla de las dos escuelas en enlace con los rasgos nacientes nacionales de los diversos países, y siguieron produciendo formas peculiares y características de aquellos siglos, que se traslucen en lo delgado, estirado y tieso de sinnúmero de obras metálicas, de marfil, piedra y talla. De los más antiguos restos que nos quedan señalan los historiadores germánicos las cubiertas de libro en marfil, labor bellísima del monje Tutilo (muerto en 1012) que guarda y cierra primoroso manuscrito (número 60), el *Evangeliario longus* de la biblioteca de San Galo. Obra de comienzos del siglo X (año 900 al parecer), representa un admirable adelanto en la técnica y gusto artístico, por los primores de ejecución y la elegancia del ornato de hojas en voluta combinado con grupos de fieras que devoran becerros, ciervos, gacelas y otros débiles cuadrúpedos. La Asunción de la Virgen entre cuatro ángeles de grandes y enderezadas alas es de ingenuo aspecto y gusto neo-bizantino en proporciones, plegado y actitudes, y dos pasajes de la leyenda de San Galo, de milagroso tema fantásticamente concebido, forman con su franja de breve y bien recogido ornato el asunto de una tableta en tres registros. La parte menos nueva de concepto tenía á Cristo sentado en bizantina actitud, bajo las letras griegas *alfa* y *omega* en nimbo elíptico, entre ángeles y sobre tema simbólico con el sol y la luna en alegoría. A los cuatro ángulos están sentados escribiendo los cuatro evangelistas. La tableta de la vida de San Galo ofrece más novedad que la otra, si bien ésta es sumamente característica: una y otra merecen siempre capítulo aparte de complicados juicios, técnicos, estéticos é históricos. Su autor era un notabilísimo abad, que como tantos eminentes monjes de su tiempo y orden, fueron tan sabios como artistas. Puede señalarse con parecido estilo é influencia el díptico del Museo de Cluni, que por su inscripción es contemporáneo de Otón II (fig. 875), en el cual hay el emperador y la princesa griega Teofania, á quienes Cristo, de pie en un escabel, dispensa apoyo poniéndoles las manos en la cabeza. Esta figura es de mucho mayor tamaño que las del soberano y la princesa que están á derecha é izquierda. Del mismo museo son otras dos placas ornamentales (figs. 876 y 877), de diseño parecido al del ornato del díptico de Tutilo, pero de menos saliente y escultural relieve y más complicado dibujo y detalle, que se caracteriza por su gusto y su enlace de hojas en voluta y figuras. Las de éstos representan luchas de hombres y fieras que recuerdan los trabajos de Teseo, Hércules y otros héroes míticos; un centauro disparando flechas y varios cuadrúpedos reales ó imaginarios de concepción y fantasía ingeniosas y ricas, prueban sumo adelanto y destreza y trabajo en marfil de escuela franco-ger-



Figs. 876 y 877. – Placas de marfil del siglo X á XI. Museo de Cluni (copia de fotografía)

mánica de los siglos x á xi. Trabajo de influjo bizantino es también el de las tabletas de Wurzburgo con la Virgen adorada por San Nicolás; Cristo con la Virgen y San Juan y el martirio de San Kilean. Germánicas notables son las cubiertas del Evangeliario de Bamberga (Biblioteca de Munich), donado por Enrique II, 1012, y de otras tres de la misma biblioteca que llegan hasta el 1051. Estos existen y quizás son de escuela germánica del Sur. De la Alemania occidental parecen ser, á juzgar por caracteres de estilo, las cubiertas del libro dado á la iglesia de Essen por la abadesa Teofania (1054); el díptico del Evangeliario de la catedral de Metz, hoy en París (Librería Nacional); la tableta de la iglesia de Liebfrauen en Tongern, y la pieza en marfil más tosca de Essen, todas de un período breve de cincuenta años. Una y otras tienen por tema principal á Cristo y algunas figuras simbólicas.

De carácter más antiguo por su plegado es un aguamanil de Milán con la Virgen y el niño y los cuatro Evangelistas: es de notabilísimo trabajo y señala los adelantos del siglo xi en Italia y otras partes. París guarda en su Biblioteca otra tableta de Romano IV y Eudosia, que es de bellísimo plegado (1067 á 1071), y Oxford, en sus benedictinos, una con Cristo y símbolos del mar y la tierra. Otros varios objetos en marfil pudieran mentarse, como pilas, aguamaniles, muebles que pertenecen á los siglos x y xi, y entre ellos merecen especial mención los cuernos de caza historiados que en las regiones franco-germánicas, sajonas, etc., eran un lujo espléndido de los magnates y gente noble. Todos son generalmente trabajos pulidos y hábiles, meticulosos y atractivos, pero que pecan generalmente de desequilibrios artísticos y faltas de belleza de forma. El concepto estético, el industrial, la paciente labor les distinguen, pero la forma humana dista mucho por lo general de ser en ellos artística y mucho menos aún magistral. Los trabajos de Tutilo son, sin duda, de lo más bello y rico por su selecta y relevada ornamentación.

Trabajos importantes de metal tuvieron los siglos x, xi y xii que merecen mención especial por lo que dan noticia de la técnica y estado del arte en el período románico. Los alemanes mientan como del año 983 un rico baldaquino de la abadía de Petershausen (Constanza), tabernáculo y altar que son notabilísima obra. Las vasijas preciosas donadas del arzobispo de Willigis á la catedral de Mayanza con dragones, leones, grifos, etc., y algunos valiosos crucifijos, todo del siglo x, prueban como continuaba la esplendidez y gusto por las labores de platería, emuladores del lujo carlovingio, y bizantina, que fué común en Occidente. Del siglo xi es notable el llamado altar de Basilea adquirido por el Museo de Cluni (fig. 878), que según tradición fué donativo del emperador Enrique II y su consorte Cunigunda, figurados ambos al frente, medio y pie del altar. Está en el centro el Salvador y tiene á sus lados, bajo arcos y como en nichos, á los tres arcángeles y á San Benito en admirable trabajo repujado de adelantada platería. Rígidas las figuras, conservan la actitud y apariencia de los mosaicos y relieves de influjo neo-bizantino. El crucifijo de la abadesa Matilde del monasterio de Essen (997), y otro de la antedicha abadesa Teofania, también de Essen (1054), son dos obras importantes por su trabajo de platería. Del siglo xii tiene Francia muchísimas obras de metal batido, de puro gusto románico, mereciendo especial recuerdo entre todas la pila bautismal de Evroult en Normandía, con evangelistas y los doce meses, de tímido y tosco estilo. Trabajos repujados de los siglos x á xii existen en muchas otras partes, pero quizás sin la fama é importancia de los aquí dichos.

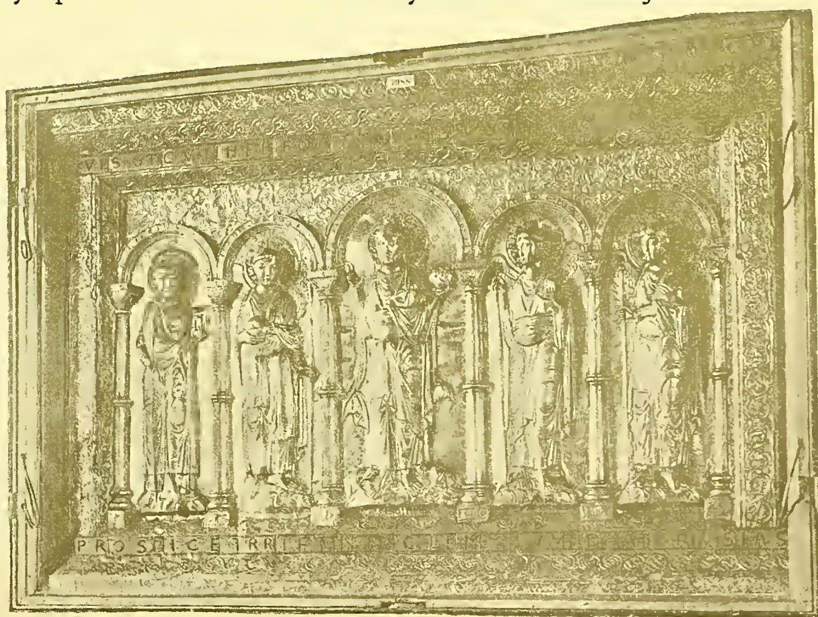
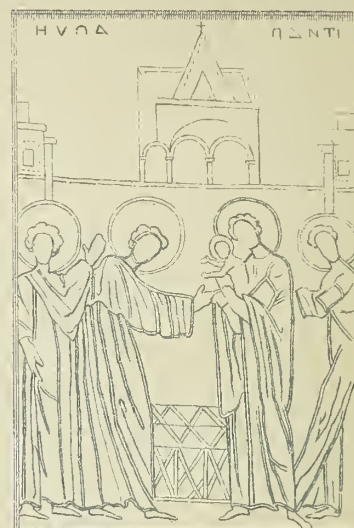
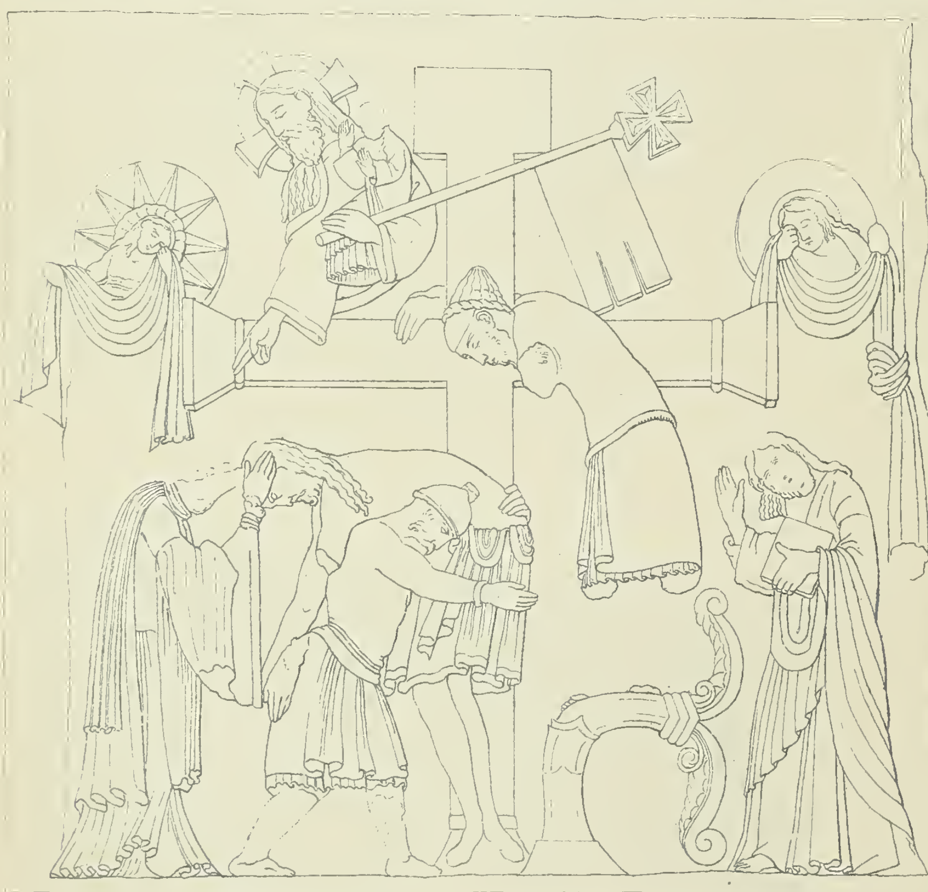


Fig. 878. – Frontal del altar de oro de Basilea, siglo xi. Museo de Cluni (de fotografía)

Notabilísimas son también algunas obras de bronce germánicas del período románico. Ya en los siglos x y xi se recordaron sus obras como de notable trabajo, y el nombre del obispo Bernward (1000 á 1023), aparece en el arte sajón como un famoso protector de toda labor artística. Antes de entonces, en días del obispo de Verden, en 990, la iglesia abacial de Corvey poseía seis columnas de bronce, á las que unió otras seis un artista llamado Godofredo que moraba en el monasterio. Los pueblos ingleses llaman teutónicas á las mejoras obras de la fundición coetánea, y las que produjo Bernward ó por su encargo se hicieron son trabajos de primer orden. Las puertas de la catedral de Hildesheim (1000 ?) con asuntos de la creación y de Abel, la vida y pasión de Cristo, con mascarones de león y ornatos en derredor, tienen fama universal. El mucho relieve de las figuras, su colocación á gran distancia unas de otras componiendo asuntos separados y á cuatro filas por parte las hace características. Las figuras y escenas son de bastante relieve vigoroso y fantasía dramática aunque sencilla. Otras obras del sabio prelado se mencionan, y entre ellas la columna que servía de base á un crucifijo en el coro de la misma catedral, y que hoy carece de su capitel. La inspiración de esta obra es antigua y el modelo clásico ó neo-clásico interpretado á la manera románica. La catedral de Augsburgo posee otra puerta de bronce también, de principios del siglo xi, aunque de estilo y escuela distintos, que dejan traslucir mejor influencias antiguas. Mayor esbeltez, mayor relieve y mejor plegado que en las puertas de Hildesheim hacen más artísticas estas puertas, cuyos temas principales son muy conocidos. La preciosa pila lustral de la misma basílica de Hildesheim es una obra preciosa de transición románica en bronce, cubierta de profuso relieve por todas partes, con representación de temas santos y evangélicos como el bautismo de Jesús, y con figuras de hinojos por sustentantes ó pie, que cargan sobre su espalda el magnífico y pesado vaso de monumental aspecto. Notabilísima es asimismo la pila bautismal de la iglesia de San Bartolomé de Lieja, fundida en 1112, obra de Lamberto Patras de Dinant, artífice admirable, en cuya copa figuran el bautismo, entre otras escenas bellísimas y sentidas, y en cuyo zócalo vigorosas figuras de medios toros, solos ó grupados, en actitudes varias, naturales y pintorescas, aparentan suspender en sus lomos la monumental y cilíndrica taza. La valona ciudad de Dinant sobre el Maas, era con Lieja centro también de fundidores hábiles como la sajona tierra.


Fig. 879. - Puerta de bronce de San Pablo en Roma, con la presentación de Jesús al templo (siglo xi)


Fig. 880. - El Descendimiento de la Cruz, de Externsteine, en Westfalia (siglo xi)

En una y otras partes la fundición de aguamaniles, pilas lustrales, candelabros como el gigantesco de siete brazos de Essen ó el magnífico historiado de Bernward en Santa Magdalena de Hildesheim; coro-

nas luminosas cual la colosal de la catedral de Hildesheim, contemporánea del obispo Azelin (1044 á 1054), etc., prueban cuán justa era la fama de hábiles fundidores y metalistas de que gozaban los germanos. Las figuras en bronce del arzobispo Gisilerio († 1004), alto relieve del coro de la catedral de Magdeburgo, y las apasionadas figuras de la catedral de Erfurt ó el altar de la de Goslar, con otras piezas esculturales diseminadas en varias partes, prueban que á pesar de sus rudezas de estilo, ya desde el siglo X se aplicaba en el país germano la fundición á la escultura y estatuaria decorativas.

En Italia la fundición y repujado de metales tenía también intento artístico por lo que se ve en la puerta de San Zenón de Verona, cuyas escenas de relieve, aunque de tosca labor, son de fundición experta. La puerta de bronce de San Pablo, extramuros, de sobre el año 1070, es un adelantado trabajo, como el grabado adjunto señala (fig. 881): figura la presentación de Jesús al templo. Un crucifijo de la catedral de Milán, que es parte de la sepultura del arzobispo Heriberto (1045), es otra pieza que da indicaciones del repujado italiano. La práctica de este procedimiento era tradicional en Italia, siempre cultivadora de la escultura. En plata labráronse obras como el altar de Citta di Castello, de que se dieron apuntes.

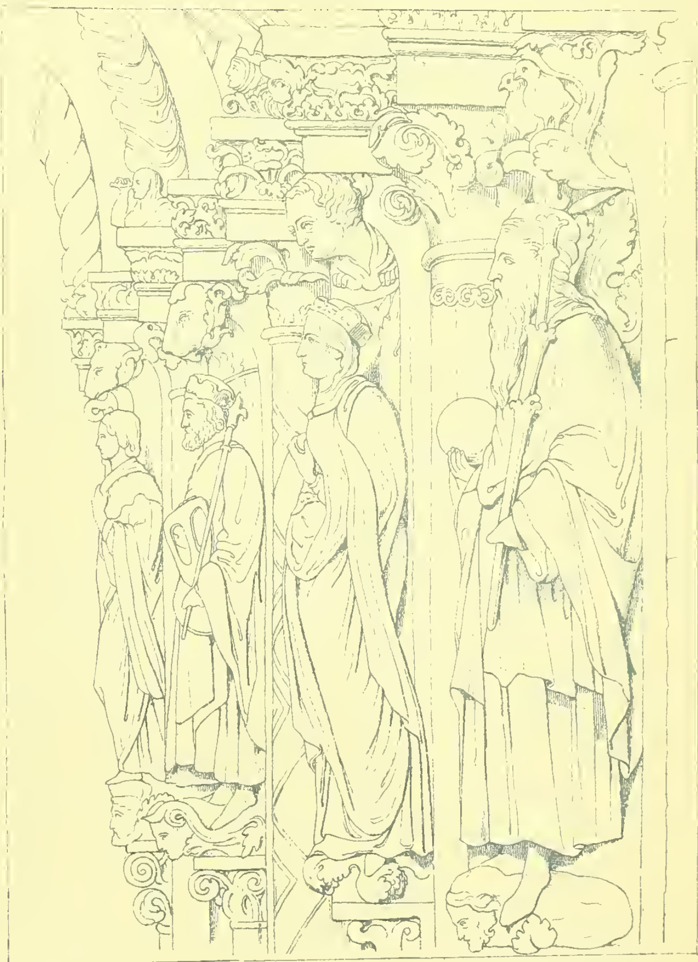


Fig. 881. – Estatuaria de la Puerta de Oro de Friberga, comienzo del siglo XIII

En madera fué esculpido el anterior crucifijo, y la escultura de esta clase se cultivaba también en Italia, como se ve por el grabado de Elías, que forma parte de una puerta de Santa Sabina de Roma (fig. 828), labrado con solturas de trazos y procedimiento. Alemania fué muy inclinada á esta clase de trabajo, así para relieves como para figuras aisladas, de altares, *pasos*, etc.; Santa María del Capitolio de Colonia tiene las puertas del Norte que son del siglo XI, y San Emerando de Ratisbona conserva bellos relieves de entre 1049 y 1064, con Cristo, San Dionisio y San Emerando, que son altos y á la vez polícromos, y la catedral de Aix-la-Chapelle posee un *ambon* de madera con incrustaciones de cobre, obra del siglo XI, que está cubierta de ornato y de placas esculturadas.

De piedra son varios trabajos de los siglos X y XI, tales como los del pórtico de la abadía de San Benito sur Loire (1026), y de la catedral de Basilea dos placas con relieves que formaron parte de un altar. La capilla de San Miguel en el castillo de Hohenzollern conserva un arcángel San Miguel y dos santos de grave forma y estilo. Originalísimas son las rudas esculturas simbólico-heroicas de Andlau (Alsacia).

Pero es preciso alcanzar el siglo XII para hallar mayor trabajo escultural en piedra. Los relieves de Externsteine (fig. 880), que figuran el Descendimiento de la Cruz, son en este punto muy característicos y expresivos. Rudos y toscos aún, tienen, empero, gran intención y movilidad entre agigantadas, desproporcionadas é incorrectas formas. Dios Padre bendiciendo al Hijo desde lo alto de la cruz y llevando enseña con remate cruciforme; el sol y la luna llorando al extremo de los brazos (que reproducía en este asunto toda la Edad media); María y Juan lamentándose, y los discípulos y admiradores de Jesús desprendiéndole del madero y tomándole en hombros, son tipos característicos de este relieve de Horn en Westfalia, que se reprodujeron con parecida distribución y figuras en centenares de descendimientos de la cruz. Es,

según atinadamente se dijo, agrandamiento de igual tema labrado en marfil que de las placas de su tiempo y asunto tiene todas las partes y conjunto. Las iglesias de Westfalia, catedral de Soest, Obertudorf (Paderborn), Beckum, Erwite, Balve, conservan figuras y escenas santas, imágenes, relieves, pilas de bautismo y otros objetos esculturados del siglo XII dignos de consideración y recuerdo.

Son en Sajonia recordables el portal del Norte de San Godardo de Hildesheim y de San Miguel; la catedral de Meserburgo, la iglesia de Groninge, Gernrode, catedral de Goslar, Nuestra Señora de Halberstadt y la fuente bautismal de alguna otra iglesia, cual la de Meserburgo, son características de esta comarca.



Fig. 882. – Cristo apocalíptico en el Juicio Final, relieve de los lineales del portal de Vezelay (de fotografía)

En Westfalia y en Sajonia la aspiración á lo fantástico es una cualidad peculiar de las escuelas de escultura.

En las comarcas rhinianas iguales tendencias fantásticas se observan en la iglesia de Remagen y en la iglesia del castillo de Pont-à-Mousson (Metz). La catedral de Tournay (Bélgica) participa de las mismas influencias en el portal del crucero del Norte, en que hay Virtudes y Vicios.

En Baviera y en la Alemania del Sur el arte tiene más empuje. San Jacobo de Ratisbona, Ainau, Windberg recibieron en sus templos representaciones de Cristo y otras de animales y seres simbólicos en relación con figuras de Cristo. En algunas iglesias son luchas fantásticas de fieras y monstruos lo que forma decoración peculiar de aquellas comarcas del Rhin. La iglesia de Freising tiene en la cripta verdadero lujo fantástico de seres monstruosos que revelan más antiguo influjo poético.

Las iglesias de Alpirsbach y San Juan de Gmund, en Suabia, son ejemplos adelantadísimos de esa escultura simbólico-fantástica y poética, con representaciones de Cristo, ángeles y centauros, monstruos y aves, como soberano ó como Divino Señor sacrificado y dolorido. Mezcla de grandeza moral y pequeñez infantil de forma caracteriza á estas obras que pertenecen á la segunda mitad del siglo XII.

Alemania parece haber sido el país que con sus escuelas sajonas, rhinianas, de Westfalia dió prueba de mayor actividad en la época románica. Sus obras de transición escultural son de un trabajo admirable lleno de grandeza, á veces arcaica, otras suelta y desembarazada, que revela verdadera perfección escultural, monumental y decorativa, y de una riqueza que debía parecer no tener superior ni aun en lo mejor de la época gótica. ¡Tanto es de admirar aquella nobleza severa é imponente de las expresiones, continente y paños de las figuras!.. La Puerta de Oro de Friberga (figs. 833, 838 y 881) con su Virgen reina adorada por los magos y acompañada de José y un arcángel en pintoresco grupo, y sus estatuas de profetas, figuras bíblicas y otras, severas y nobles ó majestuosas entre columnas y bajo ó sobre capiteles, cornisas y arcos de fauna y flora ornamental riquísima, es un ejemplar modelo de lo que el postrer cuarto del siglo XII y el primero del XIII hacían en monumental escultura. El púlpito de Vechselburgo (figs. 834 y 835) y su crucifijo en madera colorida de uno de sus altares ya de época gótica, dan otros ejemplares no menos grandiosos aunque más arcaicos los primeros, y más realista y más imitativo el último, lleno de perfecciones, de lo que la escultura germánica lograba hacer al rebasar el postrer período de romanismo.

Francia, considerada en dos regiones distintas por arqueólogos é historiadores de arte, presenta caracteres determinados de escuela según las comarcas. Lo que en arquitectura hizo la sencilla severidad normanda, la fantasía y capricho del Santonge y Poitou, la elegancia pictórica de Auvernia, la escultural ó plástica relevada de Borgoña, las formas rígidas y metálicas franco-germánicas, se ve reproducido en la estatuaria y relieve de esas y otras diferentes partes de Oeste, Sur, Centro y Norte de Francia. Las tres escuelas de escultura francesa capitales del siglo XII, la de Borgoña, la central, que algunos maes-

tros llamaron propiamente francesa (Violet-le-Duc), y la escuela meridional, que tuvo por principal asiento la Aquitania, pero cuyas irradiaciones llegaron hasta Poitou y Languedoc.

Tiene la Francia del Sudoeste importantes relieves en la catedral de Angulema que representan las de aquella región; en Poitiers, cuyo templo de Nuestra Señora recuerda con su fachada los caracteres de la escultura del siglo XII en Aquitania; en la catedral de Autín, cuyo famoso portal borgoñón (de sobre 1150) posee un juicio final característico adjunto, dado en lámina aparte, como de lo más típico de su clase dentro y fuera de Francia; y en los restos de la abadía de Vezelay un Cristo en trono (fig. 836), entre apóstoles (fig. 882) y solos y juntos á diez temas que le rodean (fig. 865), que son de lo más original que el arte de su época produjo. Clermont-Ferrand (fig. 883) ofrece, en fin, un importantísimo portal, el del Sur, donde Cristo aparece en trono entre dos serafines y sobre temas de la Adoración de los Reyes, la presentación de Jesús al templo y Cristo bautizado en el Jordán, que son originalísimos temas más originalmente combinados, caracterizando la escultura de Auvernia. A ésta pertenecen también la imaginería notable de los capiteles historiados de la iglesia de Issoire. En esas regiones occidentales la tendencia escultural á lo fantástico extravagante se halla acompañada de la afición á temas apocalípticos, á la figura de Cristo Soberano, á arcaísmos de actitudes y plegado y al mucho detalle de éste, que sólo es de trazos.

El Mediodía tiene en la Provenza, país tan fecundo y peculiar en escultura como en literatura, de que San Trofimo de Arlés es clásica representación, su Cristo en trono entre los cuatro símbolos de los evangelistas, que ocupan los lados del óvalo en que el Señor se ve inscrito. Es obra de 1154. El influjo seudo-griego se deja entrever en esta representación y el de los relieves de antiguos y primitivos cristianos es lo que más se presenta en aquella región neo-griega. San Gilles, próximo á Arlés (1116), la abadía de Conques, la de Moissac, la iglesia de Conques son también señalables por sus Cristos Soberanos y sus temas de la Pasión y el apostolado ú otros muchos de que la fachada de San Gilles ofrece complicado y abundante cuadro. Aquella región de que Tolosa es uno de los principales centros, ofrece un simpático y prolijo cuadro de imágenes de extensa y característica iconografía á que el gusto bizantino dió también influjo en los temas é ideas de iconográfica representación. Los leones agachados de las archivoltas ó amenazadores de los pedestales que se ven en las puertas del Mediodía imitando los de Italia, son un detalle escultural de las regiones greco-romanas.

La Francia del Norte fué en zaga de algunas provincias en actividad plástica y en rudeza de ejecución. La Normandía, sobre todo, con su ornamentación lineal, rígida y cortada, sin vida, relieve, ni modelado, fué la región menos escultórica de la que hoy constituye una nación. Lo extraño fantástico, hijo de exaltada imaginación y tradiciones fantaseadoras de raza (quizá panteístas), con algo grotesco infantil, como se ve en culebras y trasgos, monstruos, etc., en puertas ó en figuras de capiteles historiados, la mezcla de escenas sagradas con tales figuras, es peculiar de esta región artística. La iglesia abacial de San Jorge de Bochervi-lle tiene representaciones de esta clase. Las pilas de bronce de San-Evroult (Normandía) son de Evan-



Fig. 883. – Cristo en su soberano trono entre dos serafines, puerta del Sur de Nuestra Señora del Puerto en Clermont-Ferrand (de fotografía)



Fig. 884. – Sepulcro de Martín, primer obispo de León, existente en la catedral de dicha ciudad (copia de fotografía)

gelistas y los meses del año con los signos del Zodíaco tienen originalidad.

Mucho más importante es la escultura de la Francia central, especialmente á la conclusión del siglo. Aquí se preparó el gran desarrollo de la arquitectura con los esplendores del arte ojival y con el mismo empuje y grandeza de desarrollo la escultura gótica. La estatuaria de la catedral de Chartres, rígida y arcaica con solemnidad, haciendo memoria de la mejor estatuaria dórica del siglo VI, es un tipo característico de los adelantos iniciados. Antes, empero, en el siglo XI y aun después, la escultura de esa región francesa solía adolecer de timidez, desproporción, monotonía y otros defectos, como se ve por el relieve de la Cena que existe en San Germán de los Prados de París (fig. 830). En lo más adelantado del siglo XII eran, sin embargo, otros el ingenio, gusto y pericia esculturales que las obras revelaban. La época del abate Suger (1140) determina un *momento histórico* favorable para el crecimiento de la cultura y del arte. La abundante imaginería de San Denis y la de Le Mans, mucho más adelantada que la de Chartres; la ya rica y notable de Bourges; la admirable de París (Nuestra Señora), de sobre 1163, y las de Rampillon (Saint-Loup), Corbié, catedral de Angers, son pruebas todas de gran destreza y pericia que anunciaban mayor maestría. Capiteles y tímpanos con escenas santas ó alegóricas como el Zodíaco de Saint-Denis, apostolados y figuras de reyes, de Cristo y la Virgen, ángeles, etc., de las puertas, escenas bíblicas y evangélicas ó de la Pasión, temas cual el del Juicio Final de esos y otros imponentes edificios, dan un riquísimo arsenal de asuntos iconográficos y de producciones plásticas de adelantado arcaísmo y ya potente y osado ingenio.

Suiza y Bélgica y algunas regiones rhinianas tomaron de Francia ó de Germania, según era su vecindad. La Suiza alemana tiene varios edificios, como el monasterio de Neufchatel, la iglesia del de Basilea ó la catedral de Zurich, que poseen escenas bíblicas (Sansón y Dalila), fábulas de animales, monstruos como lagartos, etc., y algún tema clásico cual el de Priamo y Tisbe, que tienen fantasía entre rudezas de formas. La Suiza francesa posee representaciones de escenas heroicas é históricas dramáticas en mezcla con temas bíblicos y de la vida de Cristo: Madonas y ornamentación de flora y fauna simbólica (águilas, leones), ú otras, como el de San Miguel dando muerte al monstruoso lagarto (en Grandson), que nos hace recordar el fantástico bellísimo de San Miguel de Entraigues (Angulema). Nuestra Señora de Valera en Sión, la iglesia dicha de Grandson, y sobre todo la más adelantada catedral de Ginebra (siglo XII á XIII), tienen abundante obra de capiteles y varias partes que aunque rudas revelan fantasía é inclinaciones á la leyenda y á lo fantástico de forma con grotescas y horribles figuras.

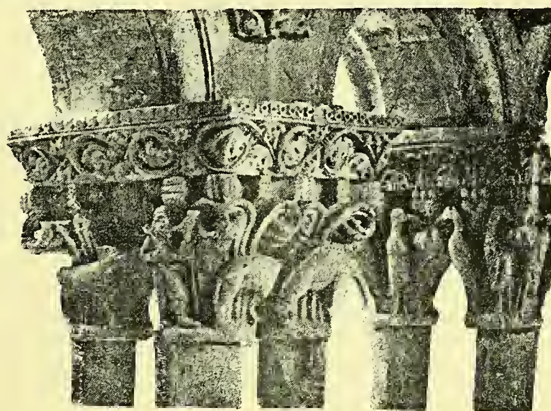
Tiene Inglaterra hasta el siglo XII poca importancia escultural, siendo sus obras normandas rudas y no espléndidas, contrastando con las de sus miniaturas. Modillones toscos con mascarones y otras cabezas, como los de San Pedro en el Este (Oxford, 1150); nichos con toscas figuras de Cristo endebles y primitivas, cual en Leigh (Worcester, 1120); pilas bautismales con culebrones y lagartos fantásticos entre-

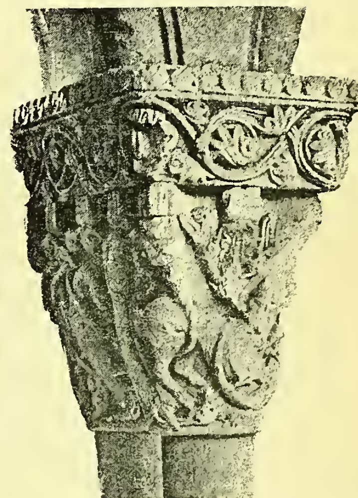
lazados, como la del Chaddesley (Worcester, 1140), con santos y prelados bajo arcos (Bolton, Linconshire, 1160); capiteles y pilares historiados con tosca mano como los de Iffley; puertas con monótonas líneas concéntricas y paralelas de grotescas y feas cabezas de fantasía; tímpanos con tan primitivas figuras como la nacional de San Jorge dando muerte al diabólico reptil en Brinsop (1150), y decoraciones de cincel tan torpe como los amontonados ornatos de Shobdon, la más pródiga que se ha dado á conocer, prueban muy poco en favor de la escultura decorativa inglesa de entre los siglos XI y XII. Ésta es parecida á la de Normandía en lo escasa y atrasada y con sus más sonados trabajos en relieve de la catedral de Ely (puerta de Prior) ó Winchester, la iglesia abadía de Malmesbury, la puerta y otras varias partes de la misma Shobdon (1134). Las sepulturas de los obispos Roger († 1139) y Joselyn († 1184), son ejemplares entre otros muchos del atraso en que se hallaba á la conclusión del siglo XII la plástica británica en relieve. Los adelantos posteriores fueron rápidos y su más abundante imaginería obra nueva que al igual del continente estimuló desde el siglo XIII el arte gótico del país de Gales.



España, situada al extremo occidental de Europa, tuvo desde el siglo X condiciones peculiares de época, pueblo é historia artística. Es posible que su situación al Mediodía la pusiera á la península en condiciones especiales de progreso como aconteció con regiones del Sur de Francia, y, por decirlo así, de mayor precocidad que el Norte de Europa. El influjo de varias comarcas de Francia (Provenza, Aquitania y Anjou) y el de la monarquía carlovingia antes, fué para las regiones del Norte de la península de fecundo y continuado adelanto y verdadero acicate de progreso en todos los aspectos de su arte.

Las tradiciones visigodas dieron estímulos de esplendidez hasta el siglo IX y siguiente, y apenas las comarcas dominadas se sintieron libres de sarraceno dominio, comenzó á aprovecharse el caudal de elementos bizantinos como ulterior recurso artístico. Donde hubo iglesias ú otros edificios que erigir echóse mano de lo que en obras ó por tradición había quedado y de lo que las corrientes de vecinos ó extranjeros aportaban al país. Prueba de ello son los restos esculturales de Santa María de Naranco, del concejo de Oviedo, con cisnes ó pelícanos, cuadrúpedos, monstruos varios, soldados caballeros y otras figuras; los de San Pedro de Zamora con porción de símbolos primitivos cristianos, aves, corderos, seres simbólicos y seudo-clásicos, etc., escenas bíblicas (sacrificio de Isaac, Daniel y León), figuras de Cristo, etc., de sus capiteles historiados y cimacios; los de San Pedro y San Pablo de Barcelona (fig. 889) ó de fragmentos conservados en Mérida, que hoy se llaman latino-bizantinos. Más modernos y plásticos son en el mismo gusto los restos esculturales de Santa María de Sevilla que encajan en la iconografía cristiana coetánea (siglos X á XI), y sobre todo las figuras adosadas á columnitas en la Cámara santa de Oviedo, tiesas, estiradas, con arquitectónica disposición. La mayor perfección de época aparece en las partes decorativas de estas y otras mezclas de estilo latino ó románico y bizantino.





Figs 885 á 887. - Capiteles del claustro en ruinas de la Escuela de la Vega, en Salamanca (de fotografía)

Unida al impulso general de Europa representó España un buen papel en el desarrollo artístico de los

siglos XI y XII. Las sacudidas vehementes que experimentó desde la invasión mahometana y la conmoción continua de cristianos, judíos y árabes, la pusieron en contacto con Francia, Italia, Germania y sus príncipes y artistas, y le dieron por otra parte bríos y aspiraciones para producir admirables obras. El estilo románico que se extendía por todo el continente europeo, tenía su importancia aquí, y enlazado con mayor ó menor bizantinismo, por regiones, continuaba apareciendo con más ó menos relieve. No era un estilo peculiar de España el latino-bizantino, ni el bizantino-románico, sino el arte general de toda Europa, dicho hoy románico ó latino-bizantino, mezcla de latino, oriental, cristiano y de rasgos ó tradiciones locales, en el cual se destacan en determinadas obras más que en otras las tradiciones y formas bizantinas. Lo mismo acontece con las obras latino ó románico-árabes, con arabismo injerto, sin que constituyera por eso un estilo determinado, sino filiación externa. Una línea divisoria tirada entre el reino de Valencia y de Murcia al Sur de Castilla la Vieja, deja al Norte todas las comarcas en que dominó brillante el estilo hoy dicho románico con más ó menos rasgos bizantinos, y esa misma línea separa al Mediodía las más salientes influencias árabes que salpican en otras partes los edificios cristianos (1). No creó España por tanto estilo distinto del general de Europa, sino una como mezcla de francés (provenzal y aquitanio, etc.), germánico é italiano, con rasgos orientales y árabes y fisonomía regional. Las formas y caracteres generales de los siglos X á XII son las que aquí se repiten.

Tuvo, empero, su arte plástico, regiones en que aparece con más originalidad que en otras; regiones donde se halla con más brillantez ó más tosquedad de técnica y gusto, y edificios determinados donde la escultura y apariencia constructora se salen del tipo común local por conjunto ó detalles: prueba evidente de innovación ó extranjería en las obras donde se halla. Hubo regiones españolas en que el arte semejaba al de obras hoy extranjeras importantes que entonces estaban hermanadas, como el Rosellón y la Provenza con Cataluña, porciones de Aragón y Navarra con Aquitania, de Castilla con Anjou; hubo otras donde el arte fué tímido y tosco, efecto de sus materiales ó de pobreza local, y hubo, en fin, regiones como la provincia de Salamanca ó de Segovia, particularmente su capital, donde excelentes condiciones produjeron abundantes y espléndidas obras, ó como el principado de Cataluña que unió á la exuberante producción variedad de tipos y escuelas. Los siglos X, XI y XII dejaron en España sola sin fin de fábricas y copiosa labor decorativa que prueban fecundidad artística, ó cuando menos de ornato en aquellos que las produjeron. La originalidad nacional no parece ser tan grande como en Germania, Francia ó Italia, donde hubo menos antagonismos de estilo y menos imperio de nocivas influencias contradictorias; mas no puede tampoco exagerarse la copia é imposición extranjera. País que dividido en regiones, reinos y principados, produjo tan copiosa labor de monumentos cristianos, de exornación brillante y rica imaginería, no puede ser tildado de falta excesiva de ingenio. Segovia sólo con sus edificios de San Lorenzo, San Esteban, San Millán y San Martín, etc., fué ciudad admirable en producción monumental. Y puede decirse lo mismo de tantísimas ciudades y provincias del Norte, Este y centro de España, donde las fábricas ú otras obras

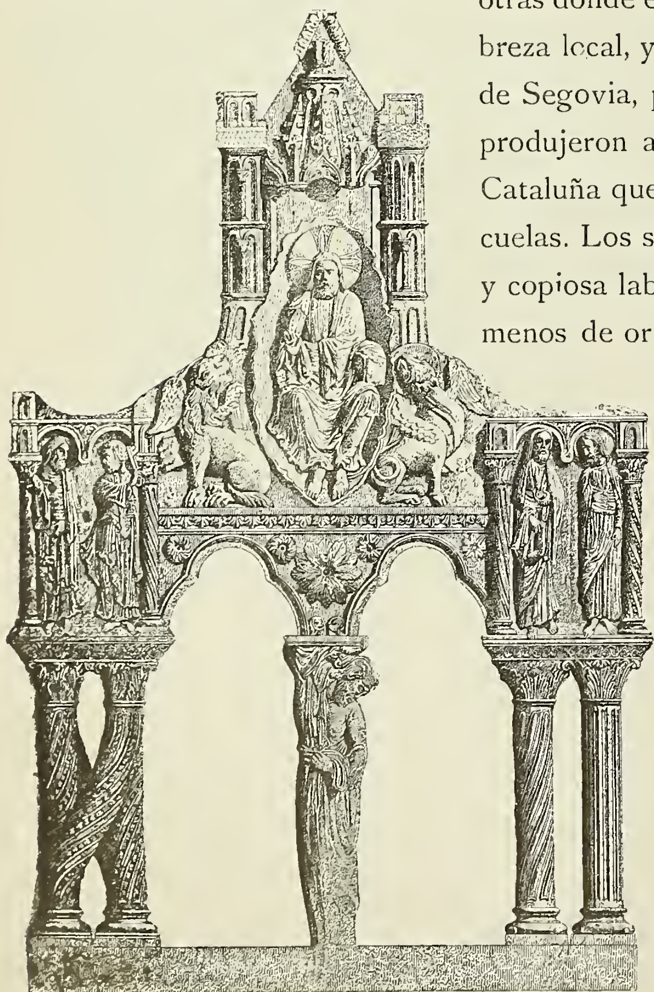
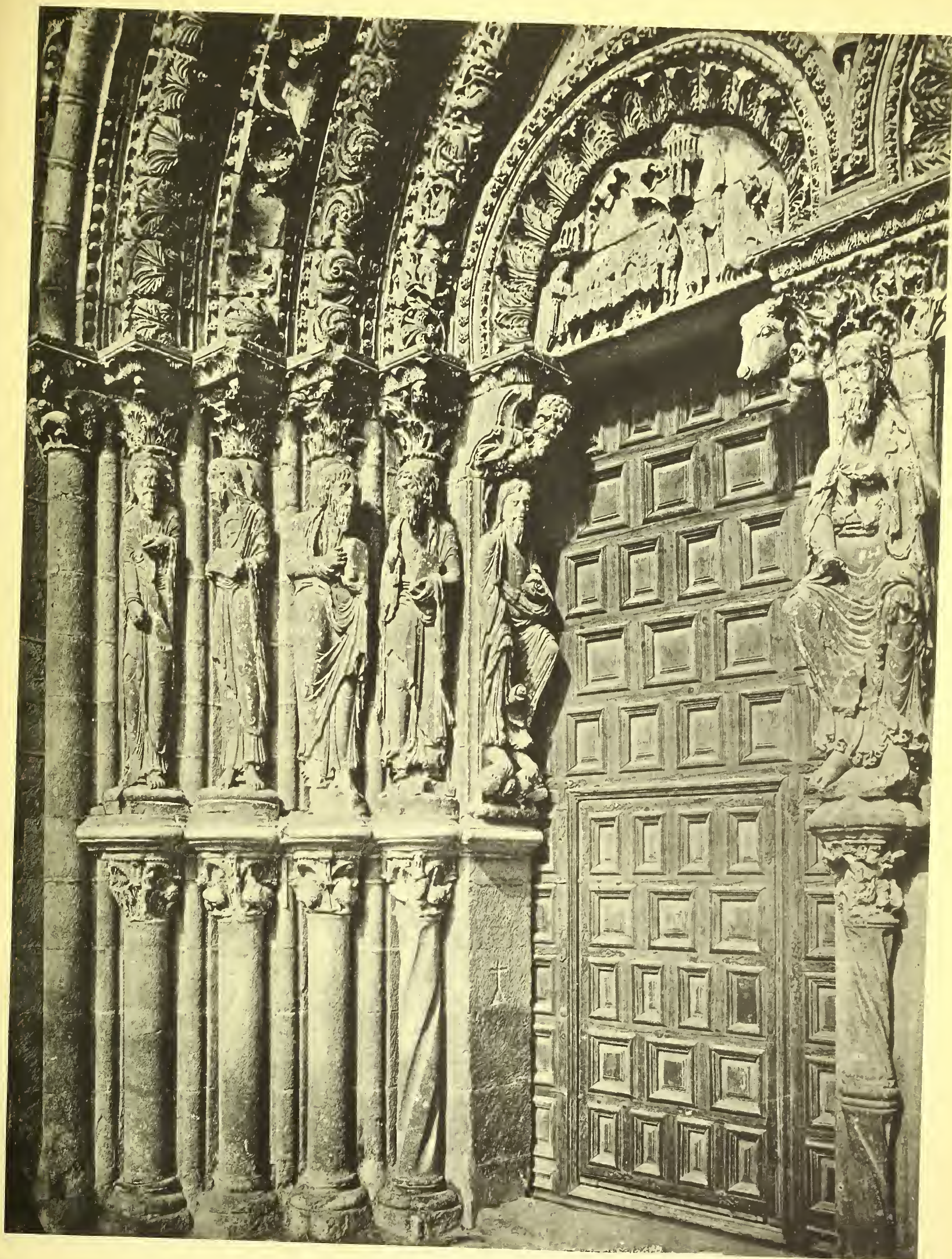


Fig. 888. - Frente del sepulcro de los santos mártires Vicente, Sabina y Cristeta, de San Vicente de Avila

(1) La colegiata de Toro y la catedral de Zamora, por ejemplo.



IGLESIA DE SAN VICENTE DE AVILA

DETALLE ROMÁNICO DE LA PORTADA PRINCIPAL, PARTE IZQUIERDA (DE FOTOGRAFÍA)

románicas ó latino-bizantinas (mal llamadas bizantinas) se cuentan aún en gran número y debieron existir por millares.

Los nombres del maestro Aparicio, que con sus discípulos Rodulfo y otros, trabajaban en Castilla entre 1050 y 1053, y el del maestro Mateo que por los años 1168 y 1188 construía la catedral de Santiago y esculpía en ella su portal son, entre muchos otros, testimonio evidente del cultivo y adelanto de la escultura durante el período románico. De Aparicio y Rodulfo es la labor del arca de madera con chapas de oro y marfil esculturados, que se conservó desde su tiempo en el monasterio de Yuso, conteniendo las reliquias del cuerpo de San Millán; y del maestro Mateo conserva la catedral de Santiago el *pórtico* dicho de la *Gloria*, donde se mencionan como suyas la figura del Apóstol y las de varios ángeles, ahora mutilados, y los interesantes relieves del Salvador en Gloria, ante los veinticuatro ancianos del Apoca-



Fig. 889. – Tímpano y otros detalles que adornan la puerta de la iglesia del que fué convento de San Pablo del Campo, en Barcelona (de fotografía)

lipsis, tañendo diversos instrumentos, los patriarcas, profetas, evangelistas con sus símbolos, apóstoles y santos, en grupo alrededor de Jesús, que tiene más allá en el pórtico, á derecha é izquierda, el purgatorio y el infierno. La obra y composición de esta famosa puerta es, como la de San Vicente de Ávila, un preludio de portal gótico con apariencia románica.

En detalles de escultura, capiteles, cornisas y modillones, posee sólo Segovia arsenal de preciosos restos de sobrada fantasía digna de comparación con los más bellos de Europa, y la catedral vieja de Salamanca, San Isidoro de León, la colegiata de Toro ó la puerta dicha de Lérida de la catedral de Valencia, el claustro en ruinas de la Escuela de la Vega en Salamanca (figs. 885 á 887), los restos de la catedral vieja de Pamplona, los claustros de Ripoll, Roda, San Cugat del Vallés, etc., etc., peregrinos y caprichosos modelos que ofrecer á estudio llenos de fantasía y del más selecto arte románico. Y como puertas monumentales con imaginería, las de San Martín y San Millán de la misma Segovia, Santiago de Compostela, ahora descrita, la riquísima portada de San Vicente, Santa Sabina y Santa Cristeta de Ávila (1), pueden ponerse á cotejo con las obras más ricas germánicas y francesas, comparándose las dos últimas en soltura de estilo con las ya no arcaicas figuras de la catedral de Chartres. En otras partes de construcción con imaginería, la Cámara Santa de Oviedo, el crucero de la catedral vieja de Salamanca, Santa María del Temple en Ceinos (Valladolid) con sus admirables ruinas, Santo Domingo de Silos (Burgos), el monumento de Ripoll (fig. 829), son ejemplares característicos que se cotejan con los mejores; y los sepulcros historiados del Arca de las Santas reliquias de Oviedo, con sello bizantino típico; el monumental sepulcro de los

(1) Véase la lámina tirada aparte que da interesante porción de la portada de San Vicente de Ávila, una de las más bellas reproducciones de esta famosa fábrica que tiene ya en su imaginería todos los caracteres de la época de transición.

Santos Mártires de Ávila (en San Vicente) de purísimo románico y animada imaginería (fig. 888), ó el de Santa María la Real (Burgos) con figuras y relieves importantísimos (fig. 890); el ornamental de Las Huelgas (Burgos); el con estatua yacente de D. Martín, primer obispo de León (fig. 884) (catedral de León), ó el de Santo Domingo de Silos (Silos) con la figura del santo, constituyen con estatuas y relieves de tímpanos y portadas, claustros y capillas, número considerable de conjuntos y detalles con trabajo notable y típica imaginería (fig. 890). Los tímpanos y placas pictóricos y variados de Cristo, la Virgen y los santos; los de gozo y de pasión, como el de la puerta del claustro de la catedral de Huesca, de San Vicente de Ávila, San Isidoro de León (fig. 853), San Pablo de Barcelona (fig. 889) ó San Juan de Priorio (Oviedo), Santo Domingo de Silos, con muchísimos otros de interesantes asuntos, componen por sí solos un cuadro iconográfico de complicado estudio. Y ya en plena época ojival, edificios como la parroquial de Villaviciosa ó el monasterio de las Huelgas, con otros muchísimos de época adelantada y notabilísimo trabajo, cual la catedral vieja de Lérida, en su parte decorativa (fig. 848), porciones de la de Tudela, otras del claustro de Tarragona y de su portada, que aunque de tipo gótico, conserva todavía impresión románica, algunas de las de Huesca, con varias de la Salmantina, del panteón de San Isidoro (León), de San Vicente de Ávila y las ya dichas de Segovia, forman con detalles de muchos otros edificios y sepulcros ó arcas sagradas abundantísimo tesoro de cuadros y figuras esculturales del arte románico de España que hacen memoria de su esplendor.

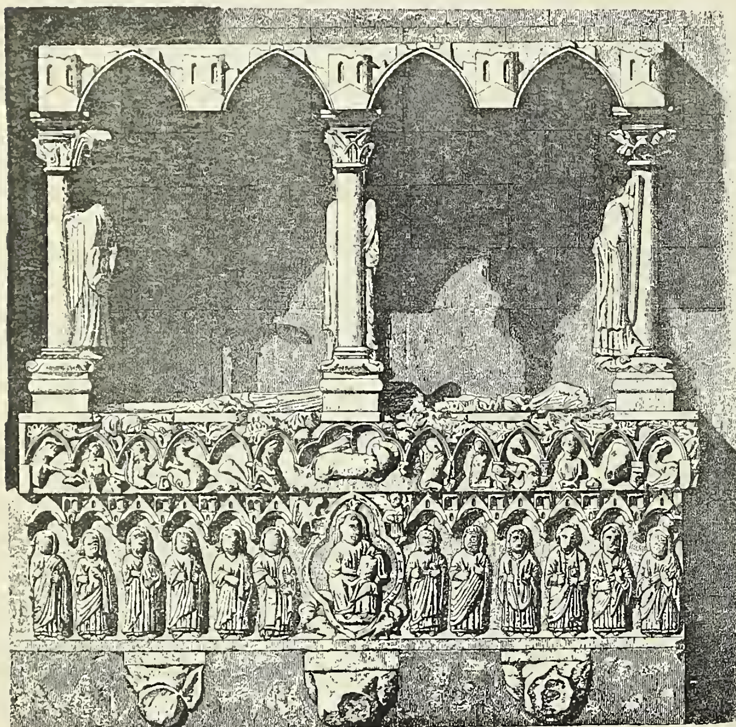


Fig. 890. – Sepulcro del ábside de Santa María la Real (Las Huelgas), de Burgos, mezcla de gusto románico y gótico

Italia, que no perdió nunca sus estímulos plásticos ni sus clásicas aficiones, producía en los siglos x, xi y xii pinturas en mosaico y esculturas importantes por su número y su sello localizado. En esa época, como en su lugar se dirá, apuntaron las escuelas de diferentes regiones en que se fraccionó la Italia en la segunda mitad de la Edad media. Lo que por influjo del arte antiguo produjeron Pisa y otras ciudades tiene su adecuado estudio en el de los precursores de la época llamada *Renacimiento*. Pero hubo allí un desarrollo artístico ajeno al clásico gusto, y éste debe tener natural cabida al tratar del arte románico y de la época gótica. La división natural de lo que en esos siglos se hizo es la geográfica en dos compendiosos cuadros, que abarcan, uno la Italia superior y otro la baja Italia.



Fig. 891. – Creación del hombre, relieve del domo de Módena

A la primera se agrupan en condensado cuadro de copiosas esculturas, algunas ya dichas, hoy estudiadas con muchos conocimientos, riquísima noción histórica y atinadísima crítica servida por reproducciones abundantes. Era la escultura románico-gótica de todo el país italiano inferior á la sazón á la de Alemania y Francia, y adolecía en el Norte como en el Mediodía de iguales defectos que la de los otros países. San Zenón de Verona con obras de 1139 y de San Giovanni in Fonte; la catedral de Ferrara con otras de 1135; las de Módena con cuadros del Antiguo Testa-

mento (fig. 891), algunos de 1099 debidos á *Wiligelmus*, sin duda germano, y al maestro *Nicolás;* la catedral de Milán con las del escultor *Anselmo*, autor de la Puerta Romana (1170), apellidado el *Dédalo* de Italia, y el púlpito de San Ambrosio; Parma con el Descendimiento de la Cruz, de *Benito Antelami*, y otras obras de 1178 y 1196, cual la ornamentación del Bautisterio y sus cuadros é imágenes; San Miguel de Pavía con su Cristo en cátedra; Piacenza con su famoso Zodíaco algo posterior á 1122 y otras escenas de sus puertas; la catedral de Ancona (1213) y San Lorenzo de Chiavenna (1206), ofrecen obras de arcaísta trabajo lleno de incorrecciones, desproporciones y rudeza en piedra y mármol algunas, etc. Lucca con relieves de una pila de San Frediano, obra del maestro *Roberto* (1151), y el Salvador de *Biduino;* y siguiendo el orden de fechas, Pistoya con la Adoración de los Reyes (fig. 832) de clásico estilo, obra del maestro *Gruamon*, y la Cena de San Giovanni Fuori civitas, Lázaro y la Entrada en Jerusalén en San Casciano (Pisa), obra de 1180 que labró el mismo escultor; Florencia con el Descendimiento de la Cruz de San Leonardo, que es un tema sentimental y patético, ó el nicho más rústico de la puerta con el Nacimiento y los pastores; Pisa, centro de una activa escuela con los ya adelantados relieves de estiradas figuras plegadas con arte (fig. 827) de su bautisterio (1153), ó los de su catedral, que corren de 1063 á 1118; Siena con escenas de tan primerizo como característico ingenio y trabajo, obra en caricatura de la capilla de San Ansano en su catedral, que figuran el Nacimiento y la Adoración de los Reyes, pieza del siglo XII, contemporánea de los pisanos, y Volterra, que tiene relieves de 1150 en el púlpito de su iglesia principal, labrado en mármol, con escenas del Antiguo y Nuevo Testamento.



Fig. 892. – Estatua de la catedral de Reims

En unas partes el influjo bizantino (Pisa); en otras el clásico griego (San Jaime de Pistoya); mezcla de uno y otro en algunas (Verona, San Bartolomé de Pistoya); imitaciones francesas y germánicas en varias (Verona) y rústica producción de atrasadísimo arte todavía con frecuencia (Siena, Parma, Verona, San Zenón y Florencia) y característico gusto de influjo medioeval puro en la mayor parte (San Andrés de Pistoya, domo de Módena), prueban con numerosos datos que la escultura de la Italia del Norte dormía aún aletargada en lo mejor de la época románica, brillaba sólo con el influjo y modelos clásicos y bizantinos, y tendía á formas, grupos y escuelas en cien ciudades distintas. En el Sur sólo era apariencia el adelanto de la escultura, y hasta en pleno siglo XIII en la fachada de San Juan de Venecia la poquedad de ingenio y la inhabilidad del cincel se dejan ver en los tímpanos á la par de otras muy pulidas y llenas ya de sentimiento. Las de la catedral de Trani (1159), Santa María del Lago en Moscufo (1159) por el maestro *Nicodemo*, las del portal de San Clemente de Pescara (fin del siglo XII), son de tímido y pobre trabajo y pleno influjo bizantino aprisionador del ingenio. Eran unos y otros trabajos de escultura, y en duras materias formaron la especialidad de la plástica italiana de esta época.



Fig. 893. - La reina Leonor de Inglaterra

El bronce fué empleado en fundición y repujado y con trabajos de incrustaciones (*niello*) en relieves de diferentes aplicaciones, especialmente puertas. Las de Pisa, que cierran el portal Sur del crucero (San Zenón) de la catedral, son comparables á las de Hildesheim y otras que se citaron ya por su distribución, y ricas en animadas y dramáticas composiciones de la Pasión, de la Virgen, de la vida y leyenda de Judas, etc. En San Clemente de Pescara, Benevento, catedral de Troya (1119 y 1127), Trani, Monreale y en la catedral de Ravello hay también puertas de bronce, obra digna de estudio por la grandiosidad algo rígida de sus figuras (1179). *Barisano* hizo la puerta y las de Trani; el pisano *Bonanno* la de

Monreale (1186) y trabajó en la torre de Pisa. El altar de la catedral de Citta di Castello con la vida de Jesús, Visitación, Adoración de los Magos, Cristo en Cruz y santas personas, forma una pieza interesante de bronce, cuyo *antependio* ó frontal es del año 1144 y gusto neo-bizantino ya dichos hace memoria de varios mosaicos. Roma tenía en bronce puertas como las de San Pablo (fig. 879) que inician un movimiento pintoresco á vueltas de recuerdos bizantinos.

Trabajos esculturales en madera tiene también Italia, cual los de la puerta de Santa Sabina en la misma Roma, de que es parte la transfiguración de Elías reproducida en dibujos (fig. 828). Piedra, mármol, madera, bronce, estas y otras materias labró la escultura románica de Italia en ese período arcaico preparación del siguiente.

Fué el período gótico la evolución postrera y más espléndida de la segunda mitad de la Edad media. No era una innovación al gusto de las escuelas ni á la manera de trabajar, modo de componer ú otras partes que fueron peculiares y características de aquel siglo XII, ya hábil y diestro en esculpir, diseñar y pintar con grandeza arcaica y distinción. La mayor observación del natural, hasta desnudo (Reims, Bourges, Bamberga, etc.), y la hábil manera de copiarle, el tipo de las proporciones y plegado ya casi clásico en escuelas; el de las formas é impresiones monumentales y decorativas, así en relieve como en la estatuaria (figura ecuestre de Conrado III, 1250, Bamberga), y la sencillez y maestría de líneas, disposición y efectos comparables á veces con las de la mejor estatuaria griega de la época de Mirón y Fidias (siglo V, griego), fueron cualidades que apuntaron en el arcaísmo admirable del siglo XII y que realizó el XIII de manera que á veces sorprende (Estrasburgo, Chartres, París, Reims) (fig. 893). En el período de transición que medió entre los siglos aquí dichos (fin del XII y principio del XIII), la rigidez y arcaísmo de actitudes y plegado, hijas de convencionalismo y aficiones de época, fueron desapareciendo por la observación y estudio del natural, y el amaneramiento y gusto artificioso fueron fundiéndose por obra de naturaleza y realismo. Quedó lo típico y tradicional, semidogmático de los rostros y figuras, que como hipotéticos retratos se iban perpetuando hasta muy después; pero lo que no era obra de fantasía ó imaginación pasó á trocar el convencionalismo arcaísta (fig. 865) por la naturalidad. Así acontece con las figuras de la Virgen y de otros santos (catedral de Tarragona), cual Santa Eulalia ó varias figuras (Wechselburgo) (fig. 834), que se ladean y tuercen de cuerpo y pliegues y cuyo manto y túnica tomaban por lo común un aire rebuscado y artificioso que quedó en localidades (Estrasburgo, Nuestra Señora del Pino, Santa María del Mar, Barcelona), no sólo durante el siglo XIII, sino hasta en el XIV y XV (ángel de la casa Ayuntamiento de Barcelona). Ese convencionalismo parecido al arcaísmo de ciertas obras neo-griegas, ya en forma, ya en concepto, ofrece motivo para un estudio interesante del arte de plegar, según gusto de tiempo y escuela en período determinado é imágenes de la Edad media.

La actividad artística del período dicho gótico preparó de un modo notable el adelanto plástico con los centenares de estatuas y relieves que una sola catedral tenía á veces, particularmente en Francia y Alemania, y con los millares de obras variadas, ingeniosas y brillantes que la vastísima iconografía de los tres ó cuatro siglos (XII, XIII, XIV y XV) nos legaron con fecundidad pasmosa. La reproducción de un mismo tema; la imitación de una misma figura, que parecía á veces plagio, de cien escuelas y manos distintas; la creación de prototipos que todos los artífices repetían sin cesar hasta la saciedad, hasta poder prodigarlas casi de memoria, perpetuó por una parte rasgos arcaicos y convencionalismos, y dió por otra parte lugar á tanta soltura y facilidad como ofrece la escultura medioeval en lo más fecundo y adelantado.

Aplicaciones sin cuento de la escultura en piedra, bronce, madera, mármol, estuco ó materias más finas como oro, plata, cobre con pedrería y esmaltes, marfil, hueso, etc., hizo la escultura, que son dignas de estudio comparado ó individual para conocer los adelantos sucesivos de períodos de escuelas, y sin duda de autores con sus caracteres peculiares. La más granada y monumental vese admirable y de efecto en

puertas, frisos, capiteles, columnas, zócalos, algunas ventanas, muchísimas cartelas, modillones, pináculos, remates y florones, cruces de término, contrafuertes, torres, sarcófagos y sepulturas, piedras tumulares, altares, coros (fig. 894) y ambones, sillas de obra, tronos episcopales, púlpitos fijos ó movibles en que la piedra, la madera y el bronce ú otros metales era la materia esculpida, labrada, fundida, repujada en estatuaria y relieve. Su riqueza y hasta prodigalidad en esta parte de la plástica ojival no tiene ejemplo en ninguna otra época histórica, ni siquiera en la espléndida Italia de los siglos siguientes.

Las puertas, centro de atención de la exteriorización creyente, portada de las fábricas donde se resumía su significado, importancia y objeto, era la parte del edificio que condensaba y reunía el mayor núcleo plástico importante. Allí se ve en las grandes catedrales y monumentales fábricas el esfuerzo por brillar de los artistas y constructores, acorde con el deseo de los municipios, villas y ciudades, magnates, soberanos, prelados y abades. En algunas regiones (verbigracia Barcelona, condados ingleses), la imaginería era escasa en los portales como en las otras partes de los edificios. Comarcas hubo en cambio donde fué excesiva, amontonada con afán de aparato y lujo de habilidad; pero en general era la puerta la obra magna y de prueba de los escultores locales ó advenedizos. Tomando por ejemplo una de Reims (1), la región de más notable escultura, debe observarse la característica distribución de figuras, temas y asuntos que fué peculiar de aquella época. En el centro del portal la imagen de Cristo (fig. 857), de la Virgen ó de un santo ante el pilar que divide el paso dándole dos simbólicos ingresos. A derecha é izquierda, ante los pilares y bajo doseles, estatuas de apóstoles, doctores, mártires, santos; en las archivoltas, generalmente sentados en arcos paralelos (algunas veces de pie), personajes del Antiguo Testamento y figuras de santos, símbolos y alegorías, terminadas acaso por figuras de ángeles, y en el tímpano, sobre la figura, formando una sola composición ó cuadro ó en franjas superpuestas centrales, horizontales y paralelas, pasajes de la vida de uno ó varios santos, cuadros del Juicio final, escenas legendarias ó históricas, morales, etc., ó las figuras del patrón ó de uno de los protectores del templo, de pie ó sentados entre otros personajes; de Cristo Soberano en trono ó en juicio, ó de la Virgen y de la Trinidad en medio de ángeles, arcángeles, vírgenes, beatos, mártires y diversos personajes religiosos; monjes y magnates, protectores ó favorecedores del edificio ó construcción y de devotos distintos que á esa obra proveyeron. El cuadro de estos tímpanos es, en los templos y basílicas importantes y en comarcas de escultura, hábil y pintoresco, brillante, de un sabor legendario lleno de encantos sensibles é ingenuos, de gracia y poesía amables y naturales y de concepto, disposición, expresión y agrupamiento dramáticos (figs. 843, 850, 862, 864, etc.). Las sepulturas y otras construcciones de carácter distinto tuvieron magníficas ó grandiosas figuras yacentes de admirable plegado, relieves y detalles de pintoresca y muy interesante combinación.



Fig. 894. – Catedral de León.
Detalles de la sillería del coro (de fotografía)

Era en el siglo XIII Francia el país privilegiado de la escultura, como lo era Alemania en el siglo XII y anterior. Las catedrales, capillas reales y basílicas de las diferentes regiones centrales y muchas del Este y Oeste merecen por ello un lugar aparte en la historia de la escultura. Laon, París con sus catedrales, Amiens (fig. 895), Chartres, la santa capilla de San Luis, Reims, Rouan, Bourges, Soisson, son los edificios

(1) Véase la lámina tirada aparte «Puerta de la catedral de Reims.»

principales que por este orden sucesivo y cronológico mencionan los historiadores de arte como fábricas en que se desarrolló el arte del período gótico y presentó todos sus esplendores con el de la arquitectura dicha ojival de la época de transición y del primer período de su desarrollo. La simplicidad de forma y grandiosidad de conjunto, la sencillez de detalles, la esbeltez de proporciones, naturalidad de actitud, elegancia de líneas y plegado, sobriedad de efectos plásticos, sentimiento de las fisonomías y movimientos, fineza de ejecución y cierto gusto clásico grandioso y pintoresco, peculiar del arte cristiano en el período romántico cuando en todo imperaba el sentimiento, son las cualidades salientes de aquel período clásico de la escultura medioeval.



Fig. 895. – Dos figuras de la catedral de Amiens

A la severa y rígida escultura arcaísta de una de las puertas de la catedral de Chartres, que son obra de la segunda mitad del siglo XII, compáranse como de primitivo gótico las figuras del crucero y lado sur de la misma catedral que tienen todas las cualidades de un arte adelantado lleno de sentimiento, características de la escultura del siglo XIII, en proporciones, actitud, apostura y continente; en plegado sencillo y en naturalidad, á la par que en grandes masas de sobrio efecto y en ejecución distinguida. El concepto monumental se halla en sus estatuas y relieves, siendo de ejemplar recomendación las figuras de las Virtudes de aquella catedral (la Concordia por caso) y los santos y héroes (fig. 867). El estudio del natural y, sin duda ya, del natural copiado ante modelos quizás desnudos, se reconoce en esta estatuaria de Chartres. Adelanto parecido tiene la fachada de la catedral de París, los cuadros del Juicio final y dos de la vida de la Virgen, obra de entre 1215 á 1220, que forman parte de las puertas del Sur, Norte y medianera; la figura de Cristo de uno de los pilares centrales es verdaderamente notable y lo son por igual las que presiden al Juicio final. Virtudes, unas, y Figuras simbólicas, otras, forman parte de estas puertas que determinan el comienzo del siglo XIII en el Norte de Francia. Más notables son las figuras y cuadros del portal Norte del crucero con la figura de la Virgen bellísima que está en el pilar central y sus relieves del tímpano que representan pasajes de su vida y milagros según la historia y la leyenda. Son obra de mediados ó últimos de aquel siglo.

Entonces fué cuando la escultura francesa adquiría completo desembarazo y adelanto técnico, produciendo obras magistrales que se han comparado por ciertas relaciones con la escultura griega del siglo de Pericles, si bien hay entre ellas suma diferencia de concepto y sentimiento y una inclinación pintoresca moderna peculiar de la afición á la pintura. Pero entonces se realizaba también en Francia, y por imitación en toda Europa, el verdadero enlace de la escultura decorativa con la arquitectura ojival, por contraste pintoresco, unas veces, por obra elegante, pictórica y viviente, otras, con las líneas verticales de la arquitectura que á la escultura rodean. Las ondulaciones múltiples, suaves ó rápidas, siempre variadas, de las figuras, hallaron entonces como un fondo simple y severo en la masa arquitectónica, y los artistas expertos y hábiles aprovecharon esa circunstancia de efecto, para sacar partido de sus obras convirtiéndolas en animados y vivientes cuadros. A la conclusión de aquel siglo y sobre todo en el XIV acentuóse la tendencia decorativa en ese sentido con brillantes resultados, aunque menos acomodados al carácter religioso de los edificios, y se exageró en el XV, que casi convirtió en obras independientes las composiciones plásticas. El ideal de belleza que buscaba en el arte la Edad media se realizó entonces, inclinándose á fines del siglo XIII y durante el XIV, como confirma la poesía, á un sentimentalismo menos elevado



PUERTA DE LA CATEDRAL DE REIMS

SEGÚN EL GUSTO ARTÍSTICO, ICONOGRÁFICO Y SIMBOLISTA DE LOS SIGLOS XIII Á XIV (DE FOTOGRAFÍA)

y hasta más frívolo, con afición á lo pueril que el XV siglo observó y produjo con sus conceptuosos ideales y sus artificios y rebuscamientos. La esbeltez de las figuras, la pequeñez de las cabezas, la redondez, gracia y delicadeza ó finura de los rostros, la sensibilidad de líneas y facciones, las expresiones sentimentales de impresionables y transfiguradas criaturas amantes é ideales, la dulzura, gracia y artificio que se loaba por la poesía como preeminentes dotes, dejáronse ver también en el arte con las imágenes y figuras esculturales ó de pintura.

Son las catedrales de Laon y de Amiens modelos intermedios entre el estilo severo y el brillante de este período. Aquélla en sus archivoltas del portal central presenta detalles de notable relieve, pero de filiación románica; ésta en partes de 1240 ofrece figuras de Cristo y apóstoles, grandiosas y severas, y otras como la Virgen del portal del Sur, el San Fermín del portal del Norte y varios interesantísimos relieves que tienen del gótico brillante, conservando aún del severo hasta á la conclusión del siglo. La puerta Sur del crucero de sobre 1258 tiene estos caracteres de manera marcadísima.



Fig. 896. - San Lorenzo Mártir, estatua de la catedral de Reims

El ideal de perfección artística realizóse seriamente algo antes, á seguida de la rigidez arcaica, sucediendo aquí como en el arte griego, en que á la crudeza y energía del siglo XI, sucedió la sencillez sobria y magistral, siguiéndose á ésta la gracia, elegancia del IV y los artificios del III anteriores á J. C., y dando por resultado la producción de tres estilos, severo de comienzo, grandioso y clásico de adelanto, y elegante, florido y rico de conclusión ó remate. La catedral de Reims y la santa capilla ó capilla real de San Luis fueron tipos de la más bella escultura que produjo el arte gótico, bien así como la catedral de Laon (1210) conserva todavía las primicias del goticismo plástico que pugna por desasirse de la presión del arcaísmo. Reims es un museo de bellezas y primores donde campean ideales figuras (1). Pilares, arcos y tímpanos de las tres puertas de la fachada ó de las puertas de los cruceros están pobladas de centenares de figuras á cual más notable y maestra (fig. 887). Imágenes de Cristo bendiciendo, de la Virgen Reina de los Cielos con el Niño en brazos, de santos como el venerable San Remigio de los pilares medianeros de las puertas; santos, ángeles, personajes del Antiguo Testamento y del Nuevo, como el Precursor en los pilares; beatos, doctores y ángeles de los arcos; escenas de la vida de Cristo y la Virgen, del Juicio final y la Resurrección (en que hay sobradas pruebas del estudio del desnudo) y otros de los tímpanos, cuadros de inagotable encanto, donde se ve una verdadera corte de venerables personajes ó de seres divinos, dan un arsenal de conceptos, un minero de modelos de la más admirable escultura cristiana que en época ojival pudo producirse. Las reproducciones que en crecido número van repartidas en estos capítulos (2) y la de esta página (fig. 896) que en éste se incluyen, prueban hasta qué punto y con qué abundancia de datos puede ponerse en parangón lo más granado y selecto del siglo XIII francés con la época coetánea de Mirón, Fidias y sus discípulos, y hasta qué punto la destreza y perfección de las obras de aquel siglo hallan en Reims un ejemplar selecto de las prodigiosas obras que son poemas de piedra. La puerta norte del crucero que se reproduce en la lámina separada de este libro, con San Remigio, venerable prelado, en el centro del pilar, grupos de tres santos á derecha é izquierda entre las columnitas, cuarenta y dos admirables y severos personajes sentados en los arcos de las infravoltas con tres ángeles en los vértices y cuatro franjas de relieve con animados temas de la leyenda de San Remigio, dominadas por el Señor, sentado entre dos ángeles que le adoran de hinojos, son otro ejemplar completo de la perfección

(1) Véase la lámina tirada aparte: «Puerta de la catedral de Reims, según el gusto artístico, iconográfico y simbolista de los siglos XIII y XIV.»

(2) Véanse también las figuras 857 y 862.

y magnificencia de aquellos peritísimos artistas y decoradores admirables, muy fecundos y diestros, y de qué imponentes páginas de animada imaginería sabían dar á los libros santos donde leía y se inspiraba la fe ardiente é idealizadora del más espléndido de los períodos de la segunda mitad de la Edad media.

La santa capilla de París, obra de Pedro de Montereau, arquitecto renombrado de entre 1245 á 1248, es en pequeño tamaño otro modelo de aquel arte de arquitectura y escultura. Arca ó sagrario, peregrino relicario de primorosa forma y de detalles exquisitos, tiene en sus apóstoles, ángeles y otras figuras bellísimos y encantadores tipos del arte idealizador y romántico más hermoso y acicalado. Con la cabeza ladeada, el rostro sentimental y expresivo, impresión inocente y actitud agraciada, que se inclina y apoya en un pie, revelan deseo de impresionar ó de aparentar sensibilidad y finura moral, dulzuras y encantos del alma que era un rasgo convencional del espíritu aristocrático, de las maneras distinguidas y caballeresca cortesanía, y por su plegado magistral, grandioso, rico en variedad y buen gusto, nuevo con arte natural y clásica tranquilidad y holgura, son otros tantos ejemplares dignos de estudio, cuantas son en cantidad, dignas de hallarse fijadas en la capilla real de un ilustre y piadoso soberano, tan noble como santo, que ceñía dos coronas de ilustre y preclaro abolengo. Por estas y otras obras el siglo XIII de Francia merece pasar á la historia con el epíteto augusto de siglo de San Luis.

Otros edificios importantes, como las catedrales de Bourges (fig. 843), Rouan; iglesias como San Nicolás de Blois, monasterios no menos magníficos y hasta modestas capillas, excepción hecha de alguna del Cister, que carecían de escultura, ofrecen aún ejemplos recordables de habilidad escultural.

En los siglos XIV y XV y principios del XVI las catedrales de París, Bourges, también Rouan, Lyón, Amiens y otras mentadas tuvieron esculturas importantísimas y llenas de bellezas. Las que de Amiens van reproducidas (figs. 840 y 897) son parte del interior del coro y de la capilla de Nuestra Señora del Puy de Amiens, que representan pasajes de la vida de San Juan Bautista, de San Jaime Apóstol, de San Fermín y de la vida de la Virgen: obras en piedra colorida que se hicieron en aquellos edificios y coro de los siglos XIII y XIV por artistas de fines del siglo XV y principios del XVI. Las muchas iglesias más antiguas ó contemporáneas que poseen esculturas, dan sólo en Francia un copioso arsenal de figuras, asuntos, detalles y riquísimos motivos de ornato. Las muchísimas tumbas diferentes de los monasterios, abadías, catedrales y templos importantes, capillas varias ó sepulcrales, panteón de soberanos y magnates. Las figuras, sepulcros y sarcófagos que por orden de época se mencionan como de las más antiguas son, entre otras, las de Fontevrault, y en ellas las que tienen tipo románico de transición: Enrique II de Inglaterra (1189); Ricardo Corazón de León (1190); Leonor de Guienne (1204), mujer de Enrique, é Isabel de Angoulema, mujer de Juan-sin-Tierra (1248). En el monasterio, abadía de Serpan (Le Main), la sepultura de Berengaria, esposa de Ricardo, que murió en 1219. Amiens tiene en su catedral dos magníficos sarcófagos de 1223 y 1237 donde hay enterrados prelados, y la catedral de Rouan con la del arzobispo Mauricio. El regio panteón de Saint-Denis conserva entre sus diez y seis sepulturas, las que empiezan con las de merovingios idealmente figurados y terminan en pleno siglo XIII con el hermano é hijo de Luis IX; conserva monumentales y magníficas tumbas cual las de los dos últimos deudos de Luis IX; el de Isabel de Aragón (1271); Eudes y Constanza de Arles, Constanza de Castilla, Enrique I, Roberto el Piadoso y Felipe, hijo de Luis IV. Grandeza y soltura, majestad y nobleza son cualidades que caracterizan á las figuras de estos sepulcros en actitud, plegado, proporciones y disposición, y por una consciente é intencional tendencia á producir admirables retratos con naturalidad y belleza. Otros muchos templos franceses poseen notables cenotafios del siglo XIII, siendo varios los que guardan imponentes sepulcros de los siglos XIV y XV, desde Perpiñán y Narbona hasta el Norte de Francia, sin olvidar á Saint-Denis, santuario y depósito fastuoso de regios ó nobles despojos.

Tuvo Alemania una parte principalísima en el adelanto artístico producido por el siglo XIII. Desde fin del siglo XII sus obras mencionadas de Vechselburgo y Friberga ó Friburgo, por ejemplo, revelaban el

adelanto que se iba á producir con los estudios artísticos en que escultores y pintores se ejercitaban. La grandiosidad de forma y líneas, la esbeltez ó belleza de proporciones; el plegado natural, variado y rico; las actitudes nobles, gallardas, viriles; el gesto y ademanes expresivos; las fisonomías henchidas de sentimiento y los personajes caracterizados, son cualidades visibles de esta escultura llena de vida y admirable arte en estatuaria y relieve. El arte románico de aquella época, llamado de transición, en plástica como en arquitectura, llevaba encarnados ó en germen todos los elementos artísticos que el arte alemán del siglo XIII contuvo con más soltura, veracidad, pulidez y estudio técnico ó finezas de estilo. La marcha

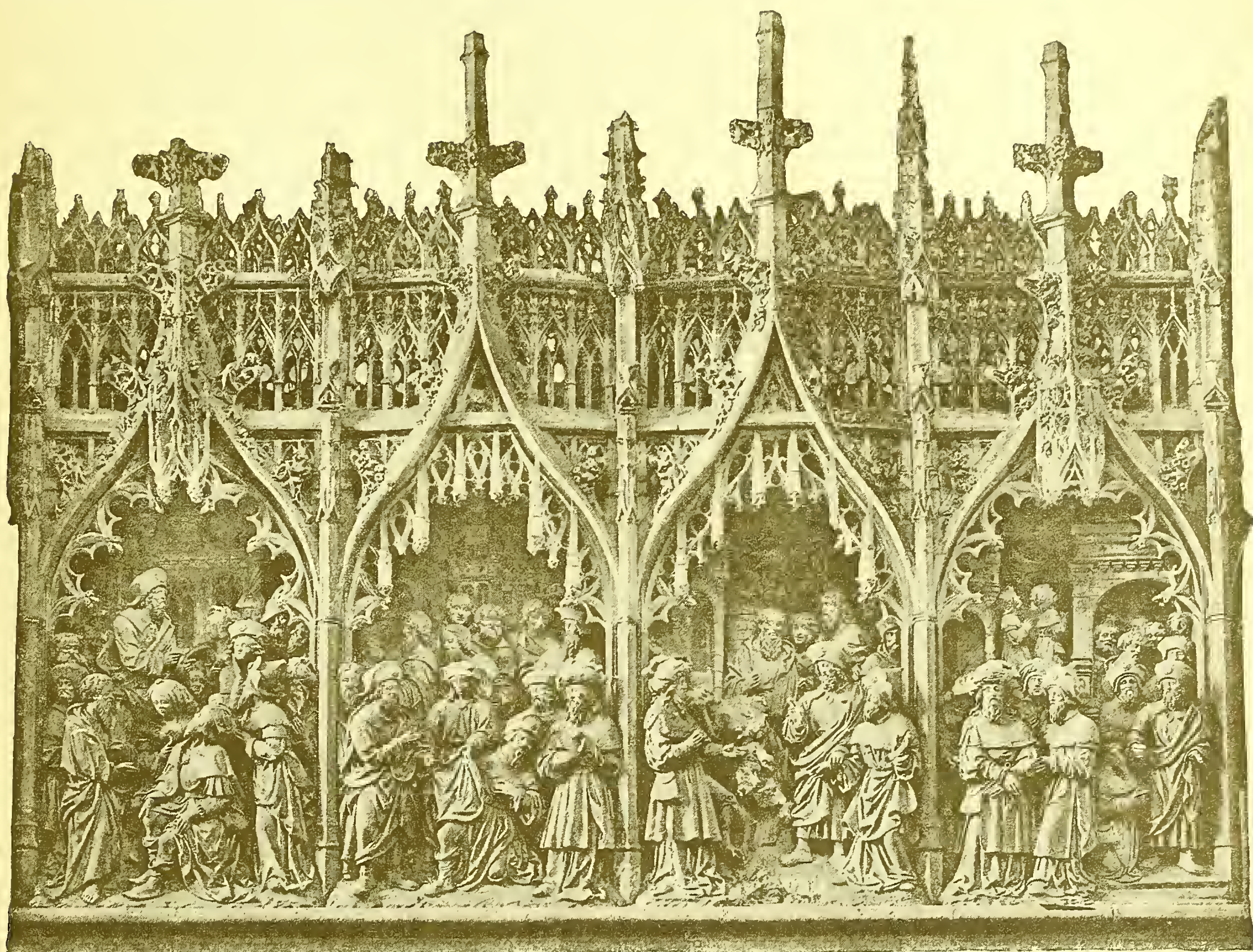


Fig. 897. – Catedral de Amiens. Vida de San Jaime Apóstol. Escultura del siglo XV á principios del XVI (de fotografía)

rápida de la escultura francesa fué de fecundo resultado para los escultores alemanes, especialmente en la Alsacia y las regiones del Rhin, que al tomar por guía las formas ojivales y los adelantos del Franco-Condado y de la isla de Francia, etc. (Amiens, Laon, París, Reims más tarde), tomó también modelo é inspiración de la estatuaria y relieves pintorescos de las catedrales y otros templos. La estatua ecuestre notabilísima de un pilar de la catedral de Bamberga, que representa bajo doselete al soberano germano Conrado III, obra de la primera mitad del siglo XIII (1250), es figura digna de compararse con las mejores de su tiempo por naturalidad de actitud y realismo de formas. Hasta parece obra más moderna por el estudio del natural que revela. El Cristo en Cruz entre la Virgen y San Juan, sobre las figuras simbólicas del Judaísmo y Paganismo, de la iglesia de Wechselburgo, es una obra en madera de sello románico (ya citada) que tiene todas las bellezas de las obras góticas de su tiempo (primera mitad del siglo XIII). Y las figuras de los apóstoles del portal de la iglesia conventual de Tischnowitz, en Moravia, obra de sobre 1250, está por igual en pleno goticismo con sus actitudes, sus expresiones y notable ropaje plegado con maestría artística. La plástica del período de transición germánico posee, como la de Francia y otras partes, la tendencia é inclinaciones que el período gótico desarrolló. Y como en Alemania continuó

el gusto germánico hasta más acá de mediados del siglo XIII y tomó carácter local por regiones que con dificultad varió, cual sucedió en el Mediodía de Francia, fué por ello que los rasgos de transición aparecen en pleno período ojival, cual en Bamberga, Vechselburgo y Moravia.

Dominaba el arte francés de entonces á todas las escuelas escultóricas, como dominaba á las de arquitectura y se imponía á todos los países con sus modelos monumentales. El influjo de los viajantes arquitectos y plásticos franceses se ve en todos los países al promediar el siglo XIII, y al final de éste aparece en Alemania con la admirable obra alsacio-lorenense de puro carácter francés la catedral de Estrasburgo. Las figuras de la fachada Sur del crucero llenas de virilidad, entre las que se hallan las alegóricas del Judaísmo y Cristianismo, pertenecen á la primera mitad del siglo XIII, en medio de deficiencias de forma, falta de soltura, sobra de envaramiento y de plegado diminuto, quebrado y embarazoso, tienen nobleza, gracia y distinción. La muerte de la Virgen (fig. 850), del tímpano de la misma puerta, adolece de los mismos defectos y posee parecidas cualidades y animación, vida y rasgos pintorescos tan marcados, que la ponen de lleno en el grupo de las obras selectas que produjo el arte gótico germánico. Con estas piezas notables deben agruparse las figuras del portal Oeste en la catedral de Bamberga, entre las que hay notabilísimos apóstoles y primorosas estatuas aisladas de Adán y Eva, tan naturales y vivientes como ingenuas, y cuyas formas desnudas son tan notables como las mejores de Reims y muy superiores á las del Juicio Final de la catedral de Bourges en bellas proporciones y naturalidad. El tímpano de Friberga ó Friburgo, de principio del siglo XIII, con Cristo en trono y al pie María y Juan de hinojos (fig. 856), es una bella y hábil composición; y otro tímpano de la Virgen Reina con María Magdalena, Santa Catalina, Santa Margarita y Santa Marta, que se conserva en una puerta de la iglesia de Gelnhausen (región rhiniana), es otro notable cuadro de igual período (principio del siglo XIII) que reune nobleza, sencillez y gracia á vueltas de arquitectónica y bilateral composición.



Fig. 898. – Cristo en el Huerto, escultura gótica de la catedral de Naumburgo

Más moderna obra de período ojival, aunque de poco tiempo anterior, hay en la catedral de Naumburgo con las figuras de los fundadores (fig. 868), algunas de las cuales parecen tener representación simbólica, y entre ellas dos ya reproducidas, de la primera mitad del siglo XIII. También se hallan allí como notables relieves de la vida de que forma parte la composición decorativa de la Pasión de Cristo que representa su prisión en el Huerto de los Olivos (fig. 898). Contemporáneo de éstas es la estatua de Otón el Grande, del mercado de Magdeburgo, que tiene importancia histórica y á la vez es retrato artístico.

La obra más importante es, empero, la de la catedral de Estrasburgo, que decora espléndidamente las puertas principales y laterales Norte, Sur y Oeste con sinnúmero de estatuas en grupos á cual más bello y rico ó monumental. La mezcla de estilo francés con algunos rasgos germánicos se halla en estas esculturas, que son de lo mejor que á la conclusión del siglo XIII se produjo. Una sola puerta, la central de la fachada, es museo de estatuas y relieves, de obras hermosísimas; con la Virgen y el Divino Niño en el pilar central, diez reyes y profetas del Antiguo Testamento en los pilares laterales, que llaman la atención por la inspiración bíblica de que emanaron (fig. 900), el sinnúmero de grupos que sobre peanas y bajo doseletes ornan los cinco espacios ojivales de las archivoltas en apretada disposición y los cuatro registros paralelos del tímpano que figuran en horizontal disposición pasajes de la Pasión de Cristo y la Asunción de la Virgen, obra tan rica y grande que parece no tener superior en la bullidora movilidad y pintoresco monumental. Las demás puertas con las Virtudes y Sibilas y otras (fig. 846), que pisotean á los Vicios en corpórea imagen; las Vírgenes de la Parábola en una puerta son, con los muchísimos relieves,

precioso tesoro de prolija y bellísima imaginería. En este portal son las figuras de las Vírgenes locas de la parábola verdadera maravilla de artificio y arte.

Contemporáneas de esta serie de producciones, las esculturas de la catedral de Friburgo datan de sobre 1270 ó fines del siglo XIII, las cuales son de superior belleza, así por la figura de la Virgen del centro de la puerta como por los bellísimos relieves del pórtico, y la iglesia de San Martín de Colmar, cuyo tímpano en dos secciones es de impresión originalísima, con Cristo entre ángeles en una especie de Juicio Final en la parte superior, y la figura de San Martín entre dos pilares y grupos de figuras á derecha é izquierda. Es obra de sobre 1250 y quizás del maestro *Humberto*, que tiene todos los resabios del gusto románico y caracterizado germanismo, á vueltas de atractivos góticos. La región rhiniana y la Westfalia, la alemana del Sur, compiten entre los siglos XIII y XIV con las regiones del Franco-Condado y la isla de Francia, Picardía y otras, en desarrollo artístico y esplendor monumental, de que la escultura de entonces formó bella y decorativa parte. Tanta riqueza acumulada era un copioso tesoro de que las regiones germánicas antiguas y modernas pueden estar gozosas.



Fig. 899. – Estatua de San Esteban de la catedral de Maguncia ó Mayanza, época gótica

Los siglos XIV y XV tuvieron allende los Alpes y el Rhin no menos brillantes obras (fig. 849). La gigantesca catedral de Colonia (figs. 844, 849, 861, 864 y 901), de fama universal, con sus apóstoles, su Virgen María y Jesús, son obra, unas, del siglo XIV (1350), y otras, del principio del XV: aquéllas, por ejemplo, en el coro, éstas en la fachada del Oeste. Notables son en sus vastísimas y triples puertas los tímpanos y las muchísimas figuras sentadas en actitudes varias, representación de históricas figuras bíblicas (profetas, patriarcas, etc.) y evangélicas en su mayor parte. El altar mayor es también notable por sus preciosos relieves esculpidos en mármol. La catedral de Maguncia ó Mayanza es también ejemplar de nota por su imaginería esculpida (fig. 899), que peca á veces de pequeña. Augsburgo, que aún empleaba el estilo románico en 1321, tiene portales interesantísimos, de los que se ha dado un detalle notable en la Virgen Reina que orna el centro del pilar divisorio en el portal del Sur. Las notables fábricas de Esslingen conservan entre sus esculturas del siglo XV, en el portal del Sudeste, temas de la vida y muerte de la Virgen, y en el del Oeste, entre otros asuntos, el de San Jorge á galope dando muerte al fantástico dragón, con todos los detalles y accesorios de una leyenda caballeresca. Es la iglesia de Nuestra Señora á quien las obras se consagran. Hay en este portal figurado el postrer juicio, dramático y complicado con alguno de intención cómica, como en drama ó farsa del tiempo, pues se ve en el lado izquier-

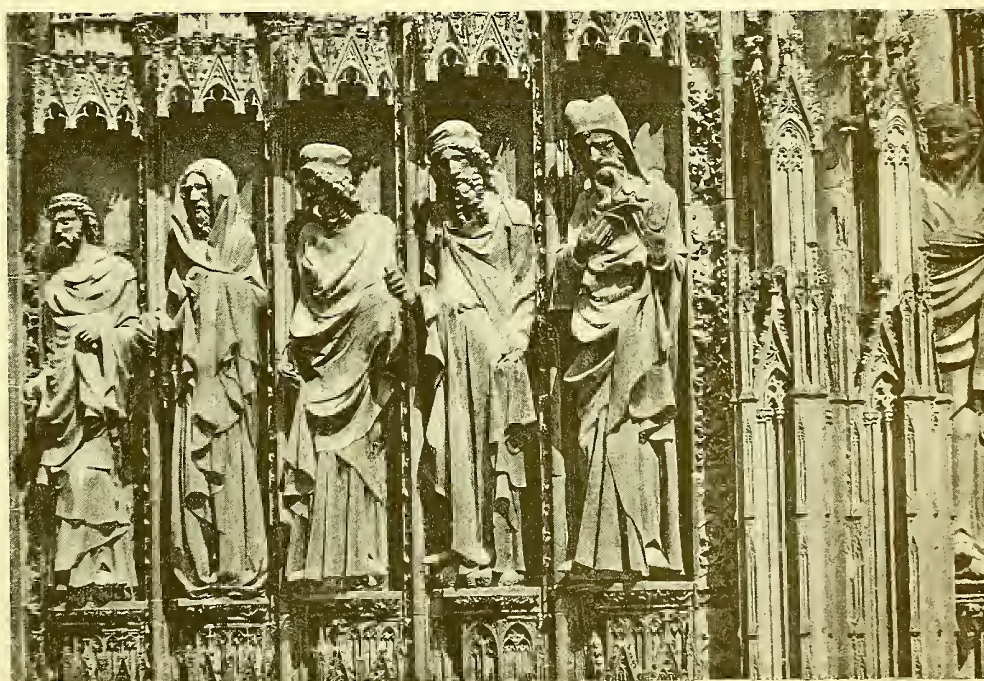


Fig. 900. – Figuras inspiradas del Antiguo Testamento de uno de los portales de la catedral de Estrasburgo (de fotografía)

do la figura de San Pedro que introduce almas en el cielo entre admiración de los moradores de la mansión divina que le miran asombrados desde las ventanas de sus casas. El santo y celestial portero tiene sus manos ocupadas con colosales llaves. La bellísima catedral de Ulma conserva en el portal principal cuatro estatuas características de la época. La iglesia del monasterio de Stuttgart, los relieves de la Crucifixión y Resurrección en tímpano y doce apóstoles, con lunares del tiempo y faltas de estudio local. La escultura suabia pecaba ya de convencionalista amaneramiento en sus obras artísticas coetáneas. Las de Gmund, Praga y otros templos de igual escuela fueron en el siglo XIV á XV notables monumentos de interesante plástica en relieves, estatuaria y hasta en señalados retratos.



Fig. 901. – Parte de la archivolta de una puerta de la catedral de Colonia (de fotografía)

Era Nuremberga desde el siglo XIII una notable región de arquitectura ojival, cuya escultura tenía fama de original y rica. Allí se formó aquella escuela fecundísima en temas y fantasía que fué desarrollándose hasta el siglo XV con exuberante vena y espíritu realista, y allí se produjeron monumentos religiosos y civiles y objetos de utilidad (como pozos y fuentes) que son aún maravilla de arte é ingenio. Allí se crió también aquel cuerpo que parece metálico, con retorcidas formas exuberantes en detalles, ladeadas figuras y ondulantes pliegues en holgadísimos ropajes que fueron característicos de la escuela Franconia aun mucho tiempo después, extendiéndose por otras de regiones germánicas y franco-germánicas, como las de Lorena y la Alsacia. La iglesia de San Lorenzo es de lo más antiguo del siglo XIV con remedos del XIII. Su puerta principal, atestada de relieves y estatuas, es trabajo magistral y primoroso, henchido de vigorosa fantasía, como de imágenes. La descripción de esa parte del edificio y su juicio sintético exigiría entretenido discurso. Resaltan en él la figura de Dios Padre en el alto y centro del tímpano, la de Cristo en Cruz en la baja, la Virgen, muy bella, en el pilar divisorio, y entre hermosas estatuas, Adán y Eva (vigorosos desnudos) bajo alto dosel en los paramentos laterales. Originalísimas y atrayentes son estas partes no menos que las franjas horizontales y en ojiva del tímpano y de sobre las puertas. El sello germánico más acentuado y el humor genuino más germánico caracterizan esta prodigiosa pieza del alemán ingenio. Tipos, disposición, actitudes, proporciones, expresión, semblante, facciones, todo es aquí alemán de pura raza, y por ello se comprende y explica el etnográfico sello de esa escuela cristiana. Descúbrese en ellos la paternidad de Alberto Durero y sus coetáneos oriundos de Nuremberga, á quienes se transmitió por herencia el germanismo de Franconia.

San Sebaldo y Nuestra Señora son dos templos posteriores que conservan las mismas tendencias llenas de grandiosidad con los adelantos técnicos de que hicieron gala el XIV y XV siglos. Los apóstoles y santas mujeres del portal mayor de la iglesia de la Virgen y las estatuas de otras partes son de efecto y forma magistrales: dignas fueron de lo mejor y más granado del renacimiento alemán, y por ello se las ve reproducidas en muchos libros de arte. La fuente monumental, llamada con razón la *hermosa fuente (Schone Brunnen)* (fig. 902), marca época histórica entre las obras de arte de Nuremberga, así por la grandiosidad del concepto y admirable sorpresa que produce, como por su magnificencia, riqueza y buen gusto esculturales. Sus cuatro partes en dos cuerpos arquitectónicos, con doble línea circular de estatuas, ocho en el cuerpo superior, Moisés y los siete profetas, y doble número en el cuerpo inferior, unas y otras

adosadas á los ocho pilares y bajo esbeltos pináculos y agujas ó arcos formando galería *á luz*, son de elegante, airoso y pintoresco efecto y esbelta forma, que con atrevido empuje asciende al cielo regiamente coronada con agudo chapitel. Es obra de entre 1385 y 1396, siendo su autor el maestro *Enrique el Balier (Parlirer)*, de quien se hace hoy señalado mérito. La figura de Judas Macabeo, al par que la de otros héroes en la fuente representados, y la notable cabeza del Museo Germánico de Nuremberga que perteneció á la *hermosa fuente*, justifican el prestigio del singular maestro y el mérito de su obra. Con ésta agrupan los autores germánicos la del notable maestro *Sebaldo Schonhofer*, escultor distinguidísimo y original de aquella escuela, que unió actividad fecunda á las más distinguidas prendas de elevación de conceptos, grandeza de forma y de conjunto y gracia y distinción de líneas, y á quien antes se atribuía la obra de la *hermosa fuente*, y aún hoy la labor magnífica de la iglesia de la Virgen que se acaba de indicar ó de la Frauenkirche.

Como de á últimos del período que se acerca al Renacimiento ó del postrer tercio del siglo XIV y decurso del XV, merecen recuerdo aparte por la riqueza de detalle, profuso y hasta excesivo, aunque delicado y fino, y la hábil imaginería de la hermosa puerta dicha de la Fiancee de San Sebaldo de Nuremberga modelo peregrino; la puerta de San Lorenzo, en la catedral de Estrasburgo, con sus hermosos santos en plástica viril y maestra y su derroche de adorno, y la puerta preciosa de Thann, que es otro de los peregrinos modelos de escultura pintoresca y animada, llena de capricho y genio que el XV siglo produjo hasta en humildes poblados de Alsacia. Halberstadt, Kuttemberg, la catedral de Ratisbona, Santa Catalina de Brandenburgo ó la maravillosa arca, colosal é imponente, de San Esteban de Viena, el Norte ó el Sur de Alemania, el Este y el Oeste hasta la región rhiniana ó Suiza, la Hungría ó el Holstein, donde se labra la piedra ó se fabrica de ladrillo, por todas partes se produjeron de los siglos XII al XVI obras notables de escultura que por sus muchas bellezas y sus caracteres de escuela merecen prolijo estudio.

Quedan por recordar en Alemania el sinnúmero de importantes sepulturas que en las grandes catedrales y ricos monasterios ó templos principales ó de orden más modesto se labraron en piedra y mármol y se fundieron en bronce.

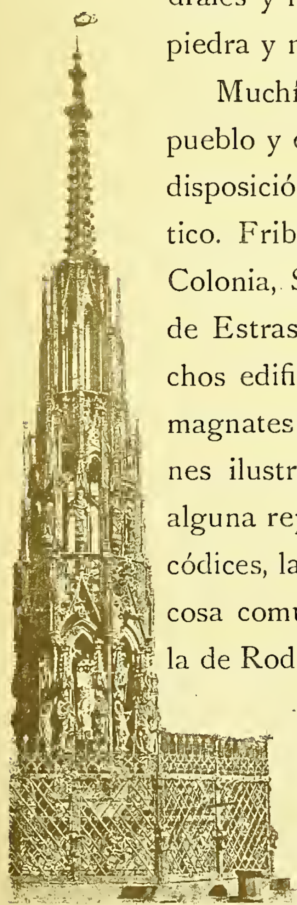


Fig. 902. – La hermosa fuente. *Die Schone Brunnen* de Nuremberga (de fotografía)

Muchísimas tiene aún Alemania que son dignas de estudio, por caracteres peculiares de pueblo y de épocas en trajes, y por decirlo así, indumentaria, si bien sus formas generales y disposición son comunes á todas las otras regiones de Europa donde se cultivaba el arte gótico. Friberga, Maguncia (fig. 874), Santa Isabel de Marburgo, la catedral de Bamberga, Colonia, San Emerando de Ratisbona, la iglesia del castillo de Wittemberg, San Guillermo de Estrasburgo, San Vicente de Breslau, la catedral de Francfort, etc., son, entre otros muchos edificios, santuarios donde reposan en admirables sarcófagos soberanos y príncipes, magnates y señores, gentiles ó austeras damas, monjas, prelados, abades, soldados ó capitanes ilustres, artistas, y hasta simples clérigos ú otros modestos individuos que tuvieron alguna representación. En ellos, como se ve por las figuras y se confirma por manuscritos y códices, la imitación ó copia del natural y la producción de retratos en las figuras viriles era cosa común, sobre todo si la sepultura se construía en vida de quien debía ocuparla, cual la de Rodolfo de Augsburgo. En las figuras de mujer, como en las de personajes ya históricos, la producción de retratos era poco común hasta el siglo XIV. Las damas tenían en el concepto de belleza ideal de cada artista la forma de sus figuras y rostros, siendo las vírgenes y santos anteriores á esta época quienes dieron el prototipo de las mujeres figuradas en los sarcófagos. El tamaño de éstos fué creciendo desde el siglo XII hasta el XV, siendo, si la representación del personaje lo requería, verdadero monumento en este siglo como en otros países de Europa. La reproducción de un sepulcro de Xanten estampado en anteriores páginas (fig. 873), da alguna

idea de lo que eran á la sazón estas fastuosas obras. Y el sepulcro de Maximiliano en Insbruck, aunque de época posterior (siglo XVI) y pleno Renacimiento, prueba lo que pudieron ser otros sarcófagos anteriores de que eran recuerdo como aparato y grandiosidad: este es el final ascenso del fausto germánico en los siglos XIV, XV y XVI y conserva de aquellos góticos de último tiempo el énfasis y la majestad. Con el empleo de armaduras que reemplazaron las flexibles cotas de malla y los trajes talares, perdieron los cuerpos de los soldados figurados en sepulturas la antigua soltura y rico plegado lleno de vida que los representaba como dormidos, trocando aquella selecta apariencia artística en rigidez, tiesura y dureza de contornos y formas. El contraste producido por el cambio de traje puede observarse comparando el doble sepulcro artístico y sencillo de San Guillermo de Estrasburgo (1322 á 1344) del canónigo Filipo de Verd y su hermano el landgrave Ulrico, obra del maestro Wolfelin (1350) con las piedras sepulcrales de Guntero de Schwarzburgo (fig. 903) (catedral de Francfort del Mein (1352), y la de Enrique II de Silesia (1290), que empuñando lanza y escudo pisotea á su enemigo mogol en la iglesia de San Vicente, hecha erigir por su encargo. Como estas piedras posee Alemania muchísimas y otras anteriores ó coetáneas que son verdadero trabajo escultural y de novedad y mucho ingenio. Notabilísimo es en la catedral de Maguncia el sepulcro del arzobispo Pedro de Aspelt († 1320), cuya figura está representada en la placa sepulcral acompañada de la de tres soberanos germanos (fig. 874), Enrique VII, Luis de Baviera y Juan de Bohemia, á quienes ciñó la corona. Figúrase al prelado de tamaño mayor que sus acompañantes, dando con todo ello prueba por materiales medios de la importancia que su figura tenía. Otras sepulturas se hicieron en bronce, siendo notables en la catedral de Colonia la del obispo Conrado de Hochstaden, fallecido en 1261 y cuyo sepulcro, fundido con majestuosa figura, es de sobre 1322.


Fig. 903. – Figura del sepulcro de Guntero de Schwarzburgo en Francfort

Muchas obras germanas se hicieron en bronce, y entre ellas la estatua ecuestre de San Jorge en Praga, que fundieron ó labraron *Martín* y *Jorge de Clussenbach* en 1373 por mandato del emperador Carlos IV, y fuentes públicas y monumentales, pilas de bautismo y candelabros también monumentales, aparte de otras figuras, puertas, etc., que fuera largo enumerar. En madera se esculpieron retablos como el altar mayor de la iglesia conventual de Oberwesel, de que se puede dar noticia entre otras obras decorativas y ornamentales.

En partes vecinas de Francia y Alemania se hallan también obras importantes. La Suiza, por ejemplo, tiene en el monasterio de Neuchatel y la catedral de Lausana con las bellísimas figuras de las tumbas de su iglesia, y de Bélgica y Holanda (que se une á Germania), países en que el arte francés y el germánico tuvieron su influencia, por más que hasta el siglo XVI pusieron los artistas neerlandeses mano en el arte francés. Alemania tuvo más imperio que Francia en el arte belga y de Holanda de este período, y ésta privó en aquélla con la soberanía de maestra que creó las primeras construcciones de la Europa cristiana en los siglos XII á XIII. La catedral de Amberes, que es un tipo y obra imponente (1352 á 1411) con magnífico pórtico; Santa Gudula de Bruselas (1220); San Martín de Ipres (1254); San Rosubans de Malinas; San Pedro de Lovaina; San Jaime de Lieja, que alcanza al siglo XVI, poseen importante estatuaria y plástica decorativa para poder formar juicio de la mucha influencia francesa y muchísima alemana que informaban la plástica belga entre los antedichos siglos, permitiéndole cierta originalidad peculiar al arte neerlandés. La profusión y riqueza de estatuitas bajo doseletes en grandes espacios, el gran número de pináculos, doseles y agujas son, con otras formas de prodigalidad, cualidades características del arte ojival belga.

Entre los siglos XIV y XV escultores neerlandeses, como *Juan de Lieja*, *Hannegaü* y después *Anne-*

quín de Bruselas que trabajó en Rouan y en España, y cien otros que se ocupaban al par como pintores en villas diversas de Flandes ó en la corte de príncipes y entre el séquito de señores, á los que dió empuje la escuela de los Van Eyck y coetáneas, fueron artistas escultores que adquirieron brillantez, prestigio y adelanto en escuelas distintas belgas que contribuyeron á caracterizar. La escuela de Tournay entre éstas tuvo sobre 1341 al maestro *Guillermo du Gardin* que proyectó el sepulcro de Juan III de Brabante en el templo de Franciscanos de Lovaina, sepulcro que fué *pintado al óleo*, según el contrato de ejecución convenido entre el artista y el mismo duque que preparaba en vida su notable cenotafio. La catedral de Tournay fué ornada por esta escuela, siendo notables varias de las esculturas de su pórtico, que son del siglo XIV, en las cuales se contienen temas bíblicos de la Creación y una agrupación de estatuas de profetas que acompañan á la bella Virgen del pilar, de grandiosa forma y proporciones. En Santa María Magdalena de Lovaina hay otra Virgen hermosa y sentimental y un importante relieve medianero de la Salutación, con anchuroso y múltiple plegado. Recuérdanse también como importantísimos los relieves de la iglesia de la Virgen en la capilla de Santa Catalina de Courtray, que son de 1374. La cualidad distintiva de todas estas obras es el naturalismo germanizado, según se ve en las tablas de los siglos XIII á XV ó en las pinturas de los Van Eyck, tomando el modelo vivo por guía con acentuación marcadísima, y buscando por lo característico el más típico realismo de Flandes, que se gozó hasta en dar con crudeza y vulgaridad la humana forma y el trasunto de la vida, y haciendo crecer éstas por calor del alma y sujetivo ideal hasta adquirir nobleza, distinción, majestad y cierto sublimado y sobrehumano sello que transfigura hasta la vulgar materia. El aparatoso lujo y esplendor de la corte de Borgoña se deja traslucir en el tocado y los ropajes de las figuras de esta escuela, y la cultura artística superior que la distingue, impelió la plástica, como la pintura, á esa idealización ó divinización de las más realistas figuras. La grandeza monumental es lo que da vigoroso color á las concepciones de sus artistas, haciéndolas vivas hasta en las estatuas de las sepulturas.



Fig. 904. – Roberto de Normandía, estatua de su sepultura en la catedral de Gloucester

Bellísimas obras de esta clase de una imitación natural extremada quedan en poder de *dilettantis* de Tournay y de colectores dignos de encomio, que merecen memoria en todo cuadro de la escultura medioeval. Son sepulturas de los siglos XIV y XV, en su mayor parte coloridas con asiduo arte imitativo para aproximarlas á la realidad humana á fuerza de ingenio y paciencia, en que como tema fundamental y creyente, peculiar de aquella escuela de Tournay y sin duda de otras belgas, se figura la Trinidad Santísima ó la Virgen con el Niño, de quien implora protección un difunto, sirviéndole de intercesor su santo patrono y los deudos y allegados de la familia del que demanda. Tema común en obras pintadas y que representó por igual la escultura como asunto nacional ó regional; tema que fué característico en todo aquel período gótico y en el renacimiento neerlando-germánico, como voto de un donador de tabla ó relieve, ó como aspiración de un mortal que ansió más allá de la terrenal vida las oraciones de los vivos y el amparo y conforte de sobrenaturales y divinos protectores. En los sarcófagos de personajes importantes, la estatua yacente de uno ó más individuos, miembros de una familia, da valioso realce, con holgados trajes, ricos en pliegues profusos, tocado y preseas distintivos, al arca majestuosa de reposo. La de Jaime de Avesnes y su mujer, conservada en la iglesia de San Jaime de Tournay, es obra del siglo XV.

Desde 1383 que se dió comienzo al monasterio de Cartujos de Dijón, hecho erigir por Felipe el Atrevido, duque de Borgoña, que tenía en la ciudad su residencia, dió principio ó por lo menos tomó empuje la escuela de Dijón en el siglo XIV entre las escuelas de Flandes. El nombre del flamenco *Jacobo de Baerze*, de Dendermonde, es el primero que viene á la memoria. Varias figuras de santos y apóstoles en madera colorida y doradas; parte de dos retablos que fueron de la cartuja y que hoy existen en el museo

de la ciudad, prueban el mérito de este escultor imaginero que aquellas y otras importantes obras hacía. Los dos altares eran de sobre 1391 y de puro gusto flamenco, sencillo y realista, y sus figuras son hábiles y están henchidas de sentimiento. El francés *Juan Meneville* viene luego á noticia como coetáneo de Baerze y su colega en los Cartujos, y el nombre del notabilísimo *Claux Sluter*, que sirvió al duque Felipe en 1393, tiene mayor representación como á legítimo y muy hábil maestro flamenco: entre 1393 y 1411 hizo sus más notables obras con su sobrino *Claux de Werne*, que le sucedió en sus trabajos del convento de Dijón.

A la escuela de Claux Sluter se atribuyen varias esculturas de un portal del monasterio donde se ve á la Virgen y santos patronos de Felipe, los retratos más ó menos imaginarios de este príncipe y su consorte, siendo posible que sea de su mano ó de modelo suyo la Virgen puesta en el Pilar. Suyo es el sepulcro del príncipe su patrocinador que se halla hoy en el museo, obra en mármol negro con cuarenta figuras de frailes austeros en el cuerpo del sarcófago, llenas de fantasía y bellezas sencillas, severas, ó movidas en las actitudes y plegado: éstas son trabajo de alabastro blanco. Sobre la cubierta, en traje ducal y como en oración, con la cabeza amparada por dos ángeles de rodillas, los pies en un bellísimo león y las manos juntas, descansa el intrépido príncipe protector de las artes. Su sueño tranquilo, su reposo cristiano, su plegado admirable le dan religioso aspecto, y la actitud inmóvil y aire concentrado, austera y noble distinción. La grandiosidad del conjunto impone respeto y el arte superior admiración en ese magistral sepulcro. De Sluter es también la llamada fuente ó pozo de Moisés del convento, que parece obra de más significado. De una de sus estatuas, la de Moisés, tomó nombre popular. Ésta y otras cinco de profetas están colocadas en seis caras del brocal del pozo como formando friso de un vaso colosal. Tales figuras son grandiosas y severas, de proporciones breves y robustas. Están separadas por columnitas cuyos capiteles sirven de peana á sentimentales ángeles de largas alas. Los pies de los profetas descansan en cartelas ornadas de bellos adornos de hojas. El conjunto es de monumental efecto. Se le da como fecha de ejecución el año 1399.

A la escuela de Sluter, se señala notable grupo de escultores, y entre ellos el aragonés *Juan de la Verta* ó *Huerta*, de Daroca, que debía residir, estudiar ó trabajar en Flandes, y porción de franceses y flamencos que produjeron altares, sepulcros y otras obras entre 1390 y sobre mediados del 1400, cual el sepulcro de Juan sin Miedo y Margarita de Baviera.

Otro modo característico presenta el goticismo escultural de Inglaterra, como le ofrece el de su arquitectura entre los siglos XIII y XVI. Las grandes catedrales son majestuosas, y sus puertas, que forman á veces pórticos (fig. 842), nos presentan comúnmente tan profusa imaginería como la de edificios franceses y germánicos. Algunas veces, empero, cual en Lichfield, los pórticos están cubiertos de líneas de imágenes en ordenada y rígida disposición, como en las fábricas del continente los tímpanos de salientes relieves en zonas y los arcos cubiertos de estatuitas con profusión animado. El pilar central de las puertas tiene con frecuencia Vírgenes ó Santos de soberana actitud. La imaginería es, sin embargo, más fría, más simétrica, más arquitectónica por lo común que en los edificios de Francia, Bélgica y Alemania, y su aire, actitud y disposición son de ingenio menos ardiente y de arte menos natural. El temperamento inglés se presenta sobre todo de lleno en las fisonomías, actitudes y plegado de la estatuaria monumental. Pináculos y contrafuertes, nichos, ventanas y remates tienen también figuras aisladas é independientes ó grupos pintorescos en las fachadas, y paramentos exteriores é interiores dan idea de un modo peculiar de comprensión del arte inglés. La escultura no prodigó generalmente abundante imaginería en todas partes, sobre todo en obras pequeñas, pero produjo estatuitas y relieves que son de peregrino efecto. No fué la escultura en esa región de Europa tan importante en la producción de la figura humana como en otras partes, quizás por mucho que hiciera labores bellísimas de imaginería como lo hizo de miniaturas; pero produjo tal rico caudal de detalles en figura y adorno, animales grotescos, flores, hojas y frutos, y tan originales

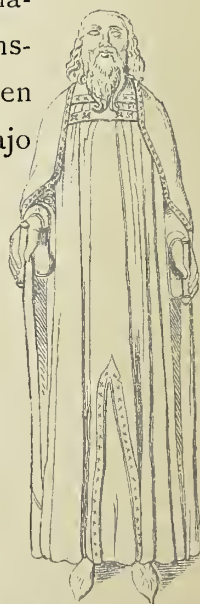
como ricos fragmentos decorativos, que sólo por esta parte puede calificarse de característica y nacional, de inglesa de pura raza y de habilísima en primores ornamentales. Nada superó en riqueza el florón de una puerta de Hawton (Norttinghamshire), de estilo florido (Decorated), cuya riqueza de hojarasca ondulante y uvas en racimo es de vigor y riqueza esplendorosa y pródiga. El detalle abundante da en el arte decorativo inglés uno de los rasgos característicos de la ornamentación esculpida.

No son hoy muchos los vastos portales esculturados de edificios ingleses que se pueden mencionar, uno, por no ser al parecer común costumbre la del continente en las ciudades inglesas, otro, por las muchas destrucciones llevadas á cabo en períodos de luchas de religión, que tan encarnizadas y destructoras fueron por obra de las sectas y grupos disidentes. Lo que queda prueba, sin embargo, que hubo fachadas con imaginería abundante á la manera francesa y franco-germana; pórticos con muchas figuras, relieves y estatuaria de forma inglesa local y transitoria; puertas ornadas con sencillez, pero con figuras aisladas de gusto inglés, y otras con abundantes relieves y ornatos, supliendo la granada estatuaria é imaginería de alto cuerpo. Hubo también como en la riquísima fachada de la catedral de Lichfield (1320) en la de York, en la puerta del Capítulo de Richester, semejanza y hasta influencias con las fachadas góticas francesas y germánicas; pero hubo otras más notables de igual período que tuvieron fisonomía, disposición, gusto y estilo locales, que se distinguen por lo ingleses. Entre unas y otras señálanse la catedral de Canterbury de 1174 en adelante, que semeja á las francesas y cuyos reyes y santos son notabilísimos; la de Wells (1250) con vastísimas fachadas con relieves y estatuas horizontalmente dispuestas, representan con cerca de seiscientas figuras pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento y personajes eclesiásticos y prelados, príncipes y damas, con el Juicio Final en lo alto y la Virgen con el Niño en el tímpano; cuya Madona, ángeles y santos evangelistas, reproducidos ya por Flaxman, son de bellísima obra. Del siglo XIII son, entre varias otras principales, porciones de la catedral de Lincoln, de la de Lichfield, Peterborough, abadía de Croyland, que tenían fama universal, elegancia, riqueza y semejanzas con las de Francia en composición y hasta en imaginería. El portal Sudeste de Lincoln es bellísimo, aunque muy mutilado é incompleto hoy. En éste hay ángeles y en torno de Cristo y la Virgen temas del Paraíso y la Redención, que son de sentimental poesía y atractivo y de sobre 1285. Salisbury tiene relieves del Antiguo Testamento en las arcadas de la sala capitular. Todo es obra de aquel admirable siglo XIII que tantas obras preciosas produjo. El portal del Oeste en la catedral de Ely debió ser otro modelo de elegancia y sobriedad, con Cristo Redentor y ángeles en el tímpano. La fachada de Lichfield (1320) tiene príncipes en vez de santos (cualidad inglesa), es una de las más ricas é imponentes que pueden mentarse, y la puerta bellísima, dicha del Oeste, verdadero modelo y perfección, con la Virgen en el pilar central y santos agrupados dos á dos á los lados, que es el último esfuerzo del estilo inglés (1275); en la de York, la Virgen de la sala capitular es de fin del siglo XIII (?). En la puerta capitular de Rochester (1352), hay la Iglesia (un obispo que tiene un templo en la mano), la Sinagoga, los evangelistas y padres de la Iglesia de las archivoltas con varios ángeles que son de notable efecto y excelente arte, otro primor de buen gusto y sobriedad en medio de su riqueza; en el octágono de Ely, los capiteles figuran en relieve la leyenda de Santa Etelreda entre convencionalismos, naturalidad y elegancia. Casi coetánea obra y mucho más bella es la de las Vírgenes de varios edificios, que son ingenuas, sentimentales y bellas, y entre detalles y figuras varias la imagen peregrina de Santa María Magdalena en el colegio de este nombre en Oxford, que se pone á cotejo con las más preciadas del continente. De Exeter es digno de mención el pórtico de fines del siglo XIII con patriarcas, profetas, evangelistas, apóstoles, padres de la Iglesia y soberanos de Inglaterra, que forman coro á la Coronación de la Virgen, y es digna de nota la parte coetánea de la fachada de Lincoln (1375 ?), que tiene también reyes normandos en la puerta é *imafronte*. Acaso la frialdad de la fachada rectilínea y rígida se impusiera á los autores de estas icónicas figuras. Y sea ello ó no así, la rigidez de los soberanos del país de Gales campeó aquí como en los más de los edificios dichos entre la

imaginería sagrada de las imponentes basílicas: era costumbre entonces y después en las grandes fábricas góticas de aquella nación de príncipes, señores y reyes, que los que erigían los santuarios y batallaban por la creencia, se vieran figurados entre los venerables personajes, siquiera fuesen santos, que rendían homenaje y hacían cortejo á las personas divinas y eran guardadores de su santuario. El espíritu aristocrático, militar y caballeresco estuvo siempre espléndidamente representado, con retratos, símbolos, emblemas y escudos en todos esos edificios que consagraron el orgullo y la piedad.


Fig. 905. – Enrique III de Inglaterra, en Westminster

Muchas otras fábricas existen de que pueden mentarse fachadas con menor cantidad de imaginería y más carácter inglés, y que son sobrias y elegantes. La iglesia de Higham Ferrers con su elegantísima hojorasca y sus diez medallones en relieve de la Pasión de Cristo que llenan á grupos el tímpano, es una obra típica de puro sello inglés; la de Bloxham y su friso; la de Howden en el Yorkshire con pocas y desparramadas figuras; la de San Edelberto (1273 á 1278); la de la abadía de Thornton (Lincorshire) ó el pórtico Sur de la capilla del colegio del rey en Cambridge, con sus grandiosos escudos de armas y su adorno selecto y rico que la hace un modelo tan precioso como típico del gótico florido inglés. Otras obras notabilísimas pueden citarse como escultura monumental: tales son, por ejemplo, las figuras de los arcos y bóvedas de la catedral de Oxford, ó el afiligranado coro, las galerías y contrafuertes de Lincoln, ó los capiteles exuberantes de flores, ó los de Finedon (1320) ó los pilares de Dorchester y Exeter, éstos con ángeles músicos bellísimos. Pueden mentarse las cornisas del colegio de Merton (1277) con cabezas de reyes; los nichos y ventanas llenas de ángeles en Piddington (1300); las claves de bóvedas con la Jerusalén celeste de Norvich (1320), ó de la iglesia de Cristo en Oxford; los pináculos de Howden y los finales ingeniosos de Wolverton, las gárgolas del colegio de Merton; las cabezas y bustos bellísimos del crucero de Exeter ó de San Adate con reyes y obispos; las ventanas de Kent (1240), de Kislingbury (1350), y cien otras con rostros de magnates por remates; las figuras y rostros atinadísimos situados entre arcadas, de York Minster (1250); las consolas de la abadía de Selby; los ángeles sinnúmero, ideales de pasión, en Rushden; de Westminster en remates, de pilares en otras partes, de ornamento volando bajo los trabajados techos del estilo *perpendicular;* los sitiales de la abadía de Dorchester (1320); los nichos con místicos santos de relieve en Peterborough y en el mejor período. Pueden citarse figuras primorosas en grandes ventanales representando el Árbol de Jesse como en Dorchester (1320), en que la pintura realza la imaginería plástica, y figuritas en bellísimos nichos hasta del período decadente, como en Dorset ó la bellísima lápida de la Virgen de Isabel de Monteagudo en el templo de Cristo, en Oxford (1355). Algunas de éstas son tan notables como la Santa María Magdalena de Oxford, de concentrado sentimiento y grandioso plegado.


Fig. 906. – Eduardo III. En su sepultura de Westminster

Debe hacerse mención aparte de las cruces con estatuitas en su segundo cuerpo, cual las de Leonor en Waltham (1294); como la llamada cruz de la reina Northamptons ó de Gedington, donde se hallan bajo pináculos lindas figuras de santos y reinas ú otros personajes de popular y regia veneración. Son de días de Eduardo I y fueron consagradas á la reina, cual cien otras. Y deben recordarse también las pilas bautismales cual la de Wymondam (1500) ó la de Dereham, del mismo condado y período, que entre otras varias merecen párrafo aparte. Los cuerpos y forma en que están divididas estas pilas, sus escenas santas y sus figuras veneradas, sus símbolos cristianos, sus ángeles con escudos de armas y sus descansos con figuras que forman pie de copa ó taza, las hace peregrinas y genuinamente inglesas del XIV y XV siglos.

Quedan por mencionar los sarcófagos y sepulcros de personajes y príncipes ingleses (figs. 904 á 907), en los cuales se contienen los de prelados, citables todos por la belleza, grandiosidad y magnificencia que en ellos desplegaron los siglos XIII y XIV. Entre los de nobles hállanse como notables el de Roberto de Normandía en la catedral de Gloucester; los de Enrique III y la reina Leonor (fig. 893), obra de Guillermo Torrell (1290), en la abadía de Westminster; el de Aymer de Valencia, también en Westminster († 1323); el de Eduardo III en la misma abadía; el de Eduardo II en Gloucester; el de Guillermo de Hatfielt en la de York; el del Príncipe Negro en la catedral de Canterbury (1376) en el último período gótico. Entre las de muchos prelados pueden mencionarse la del obispo Redman en Ely. Algunas son primorosas, como la de lady Arundel, del obispo Marshall en Exeter, y todas de magnificencia digna del más espléndido ó suntuoso arte coetáneo. En las de los cruzados tienen las figuras las piernas en cruz (figs. 904 y 907) en señal característica de su afiliación caballeresca.



Fig. 907. – Sepulturas en bronce de caballero cruzado inglés y su dama

En los siglos XII á XV siguió España el impulso artístico del resto de Europa, así en períodos como en gusto, pareciendo que Francia en un principio y después Bélgica y Alemania tuvieron influencia ó parte en el carácter y forma, temas, etc., de la escultura de este país. Italia pesó luego, allá entre los siglos XIV ó XV, con su impresión y su influencia fascinadora, en el gusto y modo de ser del arte nacional español. Las muchas relaciones y dominio con todos ó en todos los países vecinos ó del centro de Europa, enamoraron á los señores, prelados y príncipes de lo que fuera de su país veían, y facilitaban el acceso y permanencia en la península á franceses, belgas holandeses, alemanes é italianos, proporcionando con el acicate de la novedad, estímulos de imitación, y dando por tal medio la visible mezcolanza de gustos que en el gótico de España como en su románico se observa. La antigua división de reinos y condados, etc., contribuyó á esa facilidad de variaciones que por la diversidad de extranjería se presume que existió en la península. Los antagonismos ó amistades fueron igualmente útiles que nocivos para el arte por el abigarramiento y mudanza de gustos y estilos. La catedral de Toledo es un museo de gustos, estilos y extranjería. De esto sufrió la unidad de fisonomía y la comunidad de estilo en el arte, pareciendo por ello que no le hubo nacional, y que la veleidad más pertinaz y grande fué cualidad inherente al ingenio de los artistas todos que nacieron ó moraron en los principados y reinos. Hasta á primera vista parece que no hubo arte nacional de los siglos XII á XV: ¡tanto, tan grande y tan raro se hace ver, que todos los estilos y escuelas extranjeras tengan aquí cabida y á un mismo tiempo compitan en variedad y oposición! Los rasgos de las escuelas nacionales quedaron así con ellos anulados bajo la balumba de formas y tras el abigarramiento de la extranjera exuberancia. Apenas se ve en los siglos XIII á XIV en casi toda España original y castizo sello que



Fig. 908. – Grupo del apostolado de la puerta mayor de la catedral de Tarragona (de fotografía)

pueda calificarse de español genuino, como sucedía en Francia, Germania, Bélgica é Italia. Aparte de las obras con ribetes de arabismo, sólo las de algunas regiones de la corona de Aragón, Mallorca incluso, adquirieron sello local característico que las distingue de las que produjo el resto de Europa, y esto fué principalmente en obras como las de la catedral de Barcelona, Santa María del Mar y Nuestra Señora del Pino, capilla real de Santa Águeda, catedral de Palma, colegiata de Manresa, parroquial de Cardona y aquellos otros edificios en que desplegaban todo su esplendor la arquitectura y la escultura entre los siglos XIV y XV. En esta época, como entre los siglos XII y XIII, hay en todo el arte español sello regional marcado en la provincia de Barcelona y en varias otras comarcas de los antiguos reinos que hoy componen la nación. No parece sino que las decadencias fueron sólo períodos favorables al desenvolvimiento del espíritu nacional ó regional hispano en el arte (cual aconteció de nuevo en los siglos XVII y XVIII), y que sólo en esas épocas hubo verdadero arte español libre de imitación, influjo ó imposición extranjera. El plagio era natural á un país que recogía tan opípara cosecha de autores y trabajos extranjeros de cien ciudades y que quedaba fascinado por ellos, sin que por otra parte fueran obra suya ni el arte románico, ni el ojival en su comienzo. Acontecía en España lo que por períodos sucedió en Flandes, Holanda, Suiza, Inglaterra y otras partes donde se imitaban obras extranjeras: estudiábase en España el arte de Francia en los siglos XI á XII, XIII á XIV; empleábanse advenedizos ó artífices de nota y de renombradas obras y se les imitaba en otras; aprendíase en su taller ó ayudándoles en trabajos de los comienzos y fulgores de cada arte atraído por la novedad, y cuando la fascinación había pasado y eran adultos los ingenios, producíase con nuevo sello por fuerza de originalidad. Entonces aparecían con los maestros originales, como los Fabre y los Blay (arquitectos de singular y regional ingenio), obras de estilo y gusto local. El arte genuinamente nacional fué, pues, en la época gótica, como en otras de la Edad media, el arte de las decadencias, que por selección de los ingenios era aquí en regiones más sobrio ó brillante y original y de tan nacional estilo como en los otros países de Europa en los mismos decadentes períodos.


Fig. 909.-La Virgen del pilar central, catedral de Tarragona (de fotografía)

Desde la época en que se erigió la colegiata de San Isidoro de León, la escultura del período ojival siguió las tres grandes evoluciones ó etapas que se le señalaron en Francia. Con las primeras épocas en que tenía lugar la transición de uno á otro estilo, y que en España, particularmente en Cataluña, se prolonga casi un siglo (1), erigióse parte de la fachada de la catedral de Tarragona, cuyos Virgen Reina del pilar central (fig. 909), quizás del siglo XIV, y el apostolado y santos de los lados laterales (fig. 908) son de simple y severo aspecto, rígido en actitudes, sencillo y pesado en pliegues y esbozado en conjunto. Grandioso aparece el portal que esas figuras tiene; pero es aquella grandiosidad tan pesada como imponente en líneas, ó en figuras de varonil y monumental cuadratura. La Vir-


Fig. 910. – Estatuas de la catedral de León (de fotografía)

(1) Gran parte de la fachada es del siglo XIV, pero sus estatuas de apóstoles, profetas y santos varones de los lados debieron hacerse algo antes.

gen se ladea con artificio incipiente y cándido; los apóstoles y santos son macizos, románicos de forma y proporciones; más bien de manos poco hábiles que de período poco adelantado. Comparándolos con los relieves de la catedral de Lérida (fig. 848) parecen casi coetáneos, siendo éstos más expresivos, sin duda por ser relieves y figuras de escenas en acción, aunque de un arte todavía primerizo. Cotejándolos con los de San Vicente de Ávila (1), los de la puerta de la Gloria de la catedral de Santiago y otras del Norte de España, son mucho menos esbeltos y estirados, mucho menos bizantinos, pero más fantásticos. Los de Castilla y Galicia son más franceses. Había en los de Tarragona más arte de plegar. Parece que una ó varias escuelas locales no muy adelantadas en escultura, hacían en Cataluña estatuas y relieves de extremado arcaísmo entre los siglos XII y XIII, obras de menos adelanto técnico é impresión menos bella que

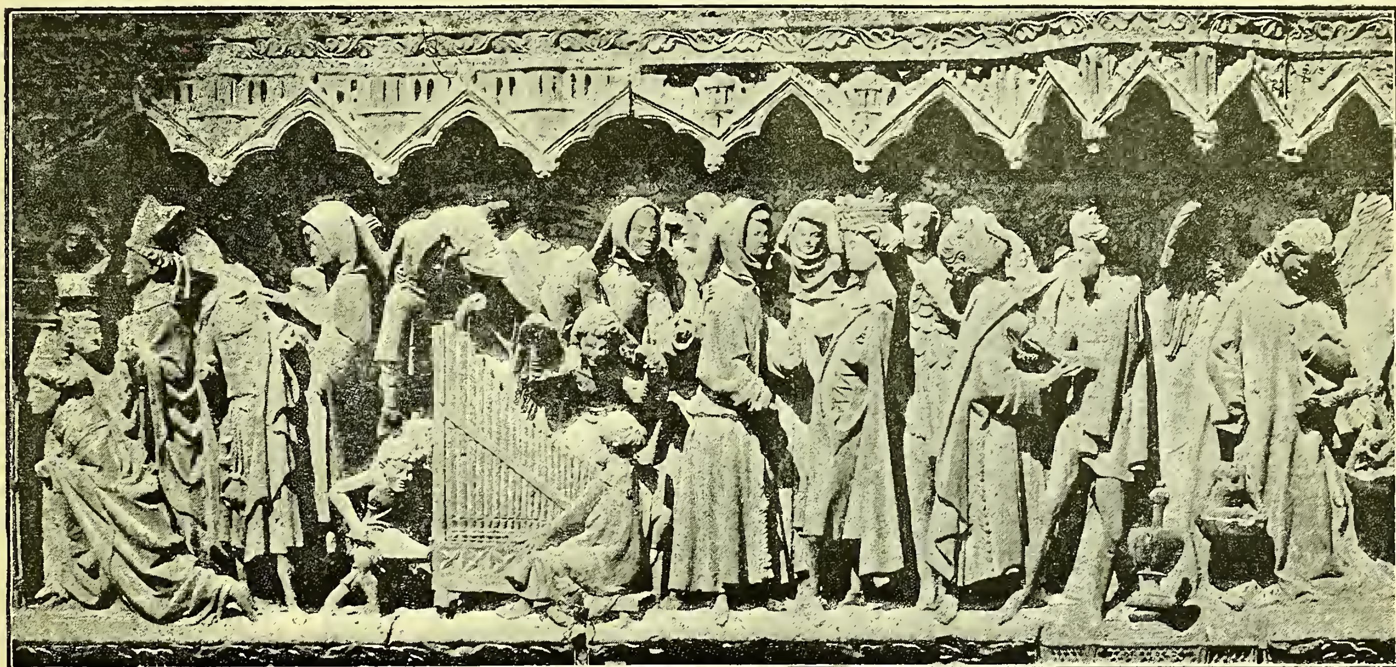


Fig. 911. – Fragmento del Juicio final del tímpano de la puerta Oeste de la catedral de León (de fotografía)

las de otras regiones y escuelas. ¿Sería tal vez que entre el Mediterráneo y el Ebro estaba todavía rezagada la escultura gótica?.... Más esbelta y majestuosa es la Virgen reina colocada en el pilar central, como de mano más experta y arte más formado ó período posterior. Está plegada con buen estudio de las formas y actitud, y tiene la inclinación convencional amanerada de la época, que se conserva en Cataluña hasta entrado el siglo XV. El conjunto de aquel portal es de efecto grandioso, en plástica como en construcción, y de majestuosa distribución y atinadísimos ritmos.

Tras esos primeros pasos siguió la escultura períodos como en otras partes de los siglos XIII á XV. Diferentes catedrales de la época ojival demuestran esa marcha acorde con la plástica de otros pueblos, y prueban al parecer que en los siglos XIII y XIV estudiábanse en España las obras de los franceses, y que como en Inglaterra y Alemania íbase de ellos en pos con rezagado empuje. La imitación era tardía, pero era aprovechada, cual en el siglo XIV en la catedral de Colonia. León, Burgos y después Toledo con su abundante estatuaria y sus notables relieves, sirven de confirmación á las ideas indicadas. León tiene en su iglesia catedral esculturas importantes (fig. 910) que pueden compararse en épocas con las de Amiens y Reims, las que cabe asignar á un primer período gótico. Tienen menos perfección que las francesas de los templos coetáneos, menos bellezas de formas y pliegues más quebrados, y sobre todo tienen menos desembarazo que las de la catedral de Reims y menos atinadas medidas, pues son sus cabezas grandes y desproporcionadas otras partes de diferentes estatuas. Más adelantada

(1) Véase la lámina tirada aparte de escultura románica de San Vicente de Ávila y pág. 723.

obra hay en el precioso tímpano de la puerta central del Oeste, que con interesantes episodios, agrupación bellísima, gráficos y vivientes detalles é ingenuidad poética á la vez que realista, figura el Juicio final. Notable es en el fragmento que entre franja de doseles y apiñada cortina de hojas representa extenso grupo de acogidos al Paraíso (fig. 911) el episodio con que un organista colocado en primer término deleita á los afortunados dispuestos á ingresar en la mansión divina y aquel típico detalle del muchacho que da aliento á la máquina sonora con un pequeño fuelle que mueve entre sus manos; la actitud de soberanos y obispos que el sentimiento emociona y el natural coloquio de varios frailes que se agrupan como en una fiesta ó reunión popular; el de un anciano y otro varón que con familiaridad discurren; la figura del ángel que concienzudamente pesa las almas de réprobos y buenos, ó los demás episodios en que son precipitados y zambullidos en los fuegos de grandes calderas, mientras ruines diablillos con pies de gallo agitan la llama. Es un cuadro de composición admirable que doctos autores extranjeros señalaron con intención como de lo más interesante y bello que el arte gótico produjo; y marca con trazos gráficos é imágenes relevadas el rápido adelanto que al final del siglo XIII había alcanzado la escultura en regiones de Castilla.



Fig. 912. – Estatuaria de la Puerta de los leones (parte de la izquierda) de la catedral de Toledo (de fotografía)

Burgos tiene por igual en las bellísimas fachadas de su preciosa catedral ejemplares dignos de estudio y recomendable elogio de entre los siglos XIII y XIV. La puerta de la Coronería y la dicha del Sarmental son, entre otras partes, interesantísimos ejemplares de esa estatuaria y alto relieve de la buena época gótica. Desde el Cristo Redentor del tímpano con dos santos personajes y dos ángeles colocados bilateralmente, y las muchas figuras celestiales y en adoración de las archivoltas, hasta los santos apóstoles magistrales colocados á derecha é izquierda del portal, todo es grandioso y bello, revelando un arte adelantado, imitador del francés coetáneo en distribución de partes y asuntos, en elección de éstos y de su forma y colocación. Compite en detalle con lo mejor que del siglo XIII á XIV se halla en Europa, y en efecto pintoresco supera á mucho que de sorprendente y magistral tiene fama. Lo mismo puede decirse de la puerta de la Coronería, donde se ve al Cristo imponente en juicio entre los cuatro evangelistas que escriben y sus símbolos, sobre los doce apóstoles sentados de frente en la base del tímpano de aquella puerta. A los lados y en el cuerpo bajo hay seis estatuas, entre las cuales se distinguen particularmente los apóstoles Pedro y Pablo y las figuras bíblicas de Moisés y Aarón. Todas son notabilísimas y de ya moderno sentido, bellas, expresivas, con mucho arte plegadas, y distribuídas con sobriedad y buen gusto. Y lo propio puede decirse del santo prelado que ocupa el pilar del centro, bajo airoso doselete, y de las tres filas de personajes sentados y de hinojos que ocupan los arcos sucesivos de la espaciosa ojiva que corona el portal. En lo alto de esta fachada una bellísima galería calada de posterior período con figuras de ángeles, enlaza el arte del estilo medio de la escultura medioeval de España con la del período florido que á los siglos XIV y XV sigue, tras el cual se eleva el coronamiento de altos y robustos pináculos llenos de imaginerías que flanquean el pintoresco cimborrio.

Obra del siglo XIV, adelantado al parecer, es la conocida puerta del claustro, riquísima y ejemplar,

como modelo de hermosísima escultura grandiosa en figuras y pródiga en delicados detalles. Tiene en el tímpano, admirablemente esculpido, el bautismo del Señor entre notables figuras. La gigantesca paloma del Espíritu Divino se cierne en lo alto y la corona. El Precursor á la izquierda, seguido de tres personajes, un ángel á la derecha de Cristo con otros tres se agrupan en habilísima y animada composición que atinadamente llenan el espacio triangular del tímpano. Sobre este cuadro profetas y santos personajes sentados en fila, según tradicional manera y remates de otros ángeles, cubren á dos filas de admirable modo las bien proporcionadas archivoltas. Agrúpanse á los dos lados de la puerta el ángel de la Anunciación y María, Isaías y David, con estatuas de muy buen gusto y adelantadísimo arte, bajo historiadas peanas y espaciosos doseles que forman como capillas, y en el centro, bajo una franja de castillos y leones, luce su labor prolija en más moderna obra la peregrina talla escultural de la puerta de madera que se abre á dos hojas, donde se ven representados en colocación opuesta la entrada de Jerusalén y la boca del Averno que vomita ó engulle seres condenados á último suplicio ante la figura del Redentor, y entre diversas figuras y franjas ornamentales los apóstoles San Pedro y San Pablo sentados en la parte baja como apoyos de la fe de Cristo. Esta última parte escultural, de labor bella y fina en tabla, es profusa en detalles, como el arte decorativo de su época en las escuelas de Castilla, y revela por fragmentos en su combinación y su riqueza influjo de escuela germánica exuberante y profusa. Si la imaginería de España puede hacer gala de obra selecta, suntuosa ó rica, en muchísimas otras partes le basta esta puerta del claustro de la catedral de Burgos para acreditarse de magnífica en los esplendores del arte de la Edad media europea, señalando en ella sus siglos XIV, XV y XVI como de lo más notable que el goticismo produjo.

A la par de ésta Toledo puede hacer gala en su catedral de riqueza en escultura imaginera como pocas iglesias de España, donde el lujo y el aparato rayan á tan alto grado como la profusión, y donde las influencias francesas, belgas y germánicas se mezclan y confunden con la gala y suntuosidad españolas. Sus altares y capillas, sus sepulcros, su crucero, su trascoro, sus varias puertas muy esculpidas, su coro de gótico adorno y germánica talla de relieve, dan tanta prodigalidad de imágenes, composiciones y ornato de autores y períodos distintos, que forman un espléndido museo de la escultura gótica española en los siglos XIII á XVI. La obra de su trascoro y de la puerta de los Leones, aquélla laboriosísima y tapizada de figuras y relieves, ésta (fig. 912) de lo más adelantado del gótico florido ya en pleno renacimiento del siglo XVI, pero conservando todas las partes del mejor portal gótico, son dos bellísimos recuerdos de los adelantos adquiridos por la plástica entre los siglos XV y XVI. Lindísimos grupos de las archivoltas; hermoso apostolado de entre columnitas algo germanizado en sus paños; calados doseletes y peanas con imaginería de primorosa labor; hojarascas y orlas zarpadas, cresterías de cincel finísimo y fantasía rica en delicadeza, todo esto hace obra preciosa de aquella histórica puerta. El arte gótico decadente está allí con toda su elegancia y sin su derroche y prodigalidad.

Esta se ve, aunque con encantadora composición y fantasía feracísima, en la suntuosa capilla de San Juan de los Reyes (fig. 847), erigida á fines del siglo XV (1476) y labrada en parte en el XVI. Las puertas, el crucero, el coro peregrino trepado y calado como de filigrana, el ábside y retablo, partes éstas salpicadas de hermosísimas estatuas, atestadas de ornato escultural, la ornamentación toda, compiten en viciosa riqueza de detalle con la más prolija labor germánica, de gótico francés, el inglés *decorado*, ó el perpendicular más profuso, y en movilidad y vida pintoresca con la naturaleza que la rodea. Comparada la movediza hojarasca natural que penetra y trepa por los pilares y ventanales de su claustro con el abundantísimo ornato labrado por todas partes en sus columnitas, capiteles infravoltas y paredes, parece aquélla un realce de ésta, y ésta un marco espléndido de aquélla: las bellezas de una y otra mutuamente se hermanan y completan. De sus puertas y su claustro van impresos en este libro fragmentos notables en que brilla la fantasía en feracísimo ornato y aparece el influjo germánico en la impresión y plegado de

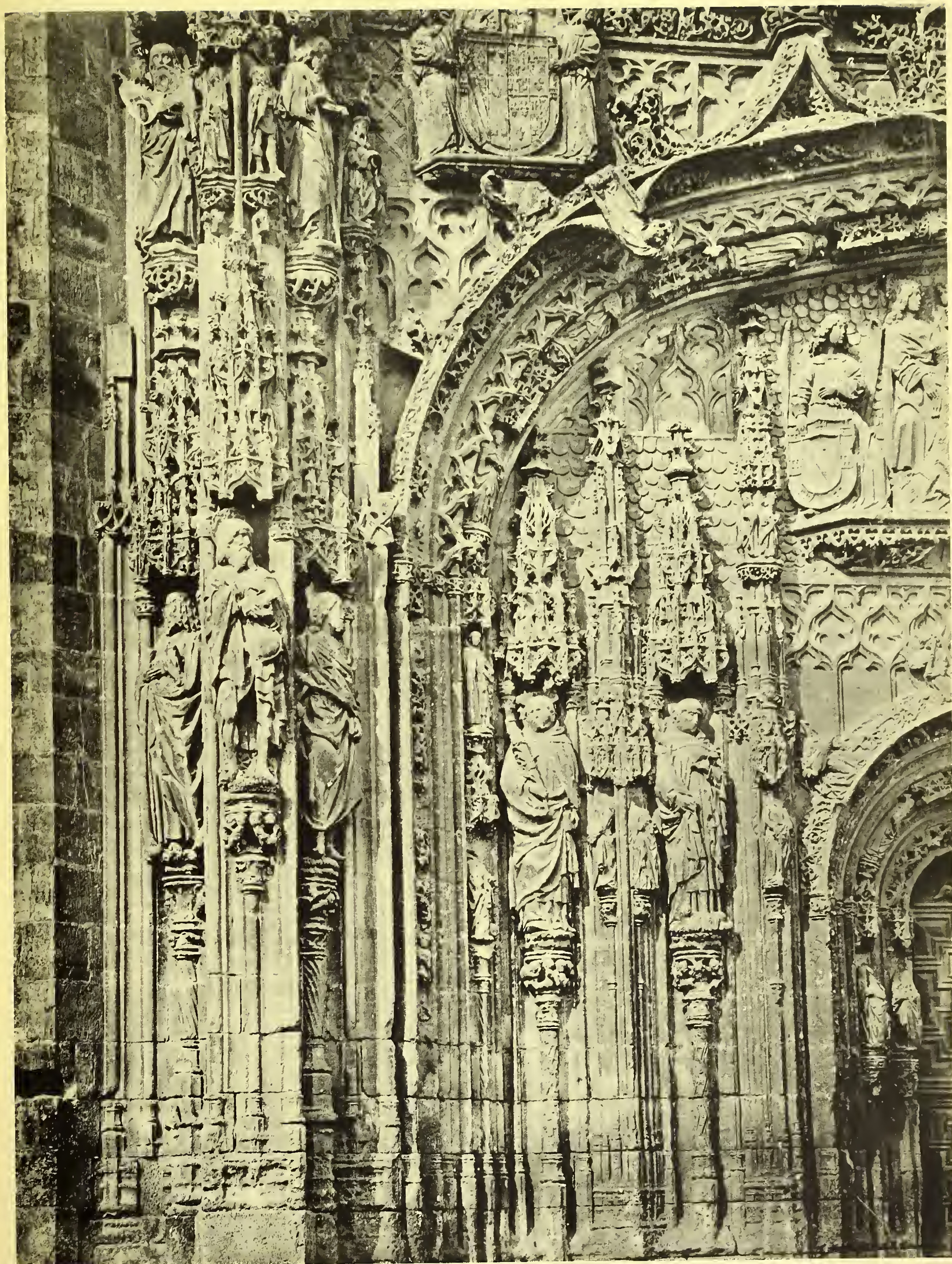
su imaginería (fig. 913). Un libro admirable de gótico florido renaciente constituye aquella regia capilla.

Muchísimos son los edificios de Castilla y otras regiones de España que pueden cotejarse por períodos con los antes mencionados por su estilo, modificaciones, influencias y gusto. Pueden citarse al acaso como obras de primer orden acá y acullá tomadas, la puerta del Obispo de la catedral de Palencia con sus bellísimas estatuitas de la Virgen madre que dominan el portal, su apostolado grandioso y pictórico y santos laterales y de remates, sus riquísimos pináculos y florón, su puerta de cinco arcos paralelos repletos de figuras y adorno y su tímpano *cuadrillado* de relieves emblemáticos como los símbolos de sus escudos: es una maravilla que semeja á las coetáneas francesas en riqueza y elegancia, y se recomienda por el primoroso ornato y notable imaginería. Puede mentarse la puerta llamada de los Palos de la catedral de Sevilla por su magnífica sencillez; el tímpano precioso y animado como un relieve del Renacimiento, que más parece cuadro que escultura, donde se figura como regia escena la Adoración de los Reyes; los ocho ángeles en estatua agrupados en dos cuerpos laterales del portal y de sus grandiosos pináculos, y la fastuosa y rica hojarasca trepada y calada con el vigor realista y pintoresco del siglo XV y la habilidad del XVI. La puerta y fachada de la catedral de Huesca tiene grandeza, majestad y riqueza sobria en su espacioso tímpano con la Virgen, en el severo apostolado y las estatuas y adorno, aragonés bien tradicional, del vasto vano del portal. Y para no citar más obras y condensar en una todas las de su tiempo y gusto, cual la puerta de San Benito en Salamanca y otras, recuérdese como maravilla de trabajo y adelanto escultural la fachada de la iglesia de San Pablo de Valladolid (fig. 914), donde no dejó el cincel hueco á la fantasía (1). La fastuosa y prolija labor de esta fachada exigiría para su descripción espacio de que este libro carece. Dígase de ella que sus hermosos santos en estatua, bajo altos y muy calados doseletes y pináculos; su Coronación de la Virgen de la sobrepuerta, de composición complicada y pintoresco relieve; sus grupos de evangelistas inspirados, puestos en cuatro espacios bajos del segundo cuerpo, separados por bellas estatuitas de Cristo en el centro, San Pedro y San Pablo á los lados, figuras de más bella apariencia que evangélicas; los grupos y figuras del Antiguo y Nuevo Testamento del tercero; los ángeles ó leones con sendos escudos en todos; los monumentales pináculos á guisa de bandas lombardas esculturadas que valen una magnífica fuente de Nuremberga ú otra cada uno, que flanquean y fortalecen los ángulos desnudos de la fachada; tantos doseles trepados, tanto calado ornato geométrico ó floreado, tanta *tracería*, admirable prodigio de paciente artificio y adorno, hacen de aquella excesiva y exuberante maravilla uno de los más pródigos primores y exagerada labor de la escultura hispano-germánica que produjo el final del siglo XV y el comienzo del XVI. Parece, como se ha dicho, más bien un retablo del tiempo que una fachada; tiene por partes de la distribución apariencias de un tapiz y puede servir lo mismo para fachada de una iglesia que para frontis de un alcázar ú otro edificio civil. Es la gala superlativa de inagotable fantasía que



Fig. 913. – Tímpano de una puerta hispano-germánica de la iglesia de San Juan de los Reyes en Toledo (de fotografía)

(1) Véase el detalle tirado en lámina aparte con el título «Fragmento lateral inferior de la fachada gótico-renaciente de la iglesia de San Pablo de Valladolid.»



IGLESIA DE SAN PABLO DE VALLADOLID

PARTE IZQUIERDA DE LA PORTADA, DE ESTILO GÓTICO-RENACIENTE (DE FOTOGRAFÍA)

anhela hacer sólo alarde de habilidad y riqueza, y que enamorada del detalle y nunca saciada de él, olvida en pos del detalle el conjunto, dando importancia igual á todas las partes de su obra sin realzar en ella ninguna. Dícese de una escuela de escultores oriundos de Alemania y de nombre señalado, del maestro Juan de Colonia que trabajaba en Castilla entre 1440 y 1490. Con esa loada obra recuerdan también viajeros é historiadores el portal de Santa Cruz de Segovia con el tímpano de la Piedad, el portal mayor de la catedral de Salamanca con el Nacimiento del Señor, las flechas Oeste de la catedral de Burgos llenas de imaginería, la capilla del Condestable en la misma catedral y otra maravilla del siglo XV, la cartuja de Miraflores. En esta parte y período fué tan rica Castilla entonces como á la sazón pudiera serlo la más feraz región de Alemania, productora del gótico tardío.

En otras comarcas de la península fué el arte de los siglos XIV y XV totalmente distinto en aficiones decorativas de lo que era en Castilla. Cataluña, Mallorca y Valencia, Aragón y Navarra en algún modo, forman al Oriente de la península entre el Ebro y el Mediterráneo, ó cual parte de la corona de Aragón, escuelas selectas así de escultores como de arquitectos. Cataluña, sobre todo, se distingue por su sobriedad escultural y hasta por su escasa, pero grandiosa y bella escultura. Santa María del Mar, por ejemplo, es un modelo estudiado: sus Vírgenes de las puertas laterales; sus angelicales figuras y sus dos apóstoles del portal mayor; el típico Señor y Juez de su tímpano, rígido y solemne bajo dosel, con los brazos altos y las manos abiertas entre dos figuras de hinojos á igual distancia colocadas, forman tan característica y regional obra de escuela local y más nueva que lo mentado de Castilla. Su sobriedad grandiosa de forma y plegado es tan notable como la majestuosa sencillez de sus hermosas formas decorativas y arquitectónicas. Es una escultura sin aparato, de religioso sello, inspirada en severos ó austeros conceptos. Nuestra Señora del Pino tiene una estatuita de la Virgen, bellísima y monumental, que puede pasar por modelo de su clase; San Justo y Pastor bellas y clásica faz de Cristo entre detalles primorosos de varias partes. La iglesia catedral conserva muchos é interesantes fragmentos plásticos que revelan la misma notable y sobria escuela ó gusto escultural que los detalles de Santa María del Mar y Nuestra Señora del Pino: la Virgen y el Eccehomo de la puerta del claustro que abre al crucero, ángeles y hojas rizadas y de remate en puertas y otras partes; una linda Santa Eulalia hoy mutilada de la puerta Sur de ingreso

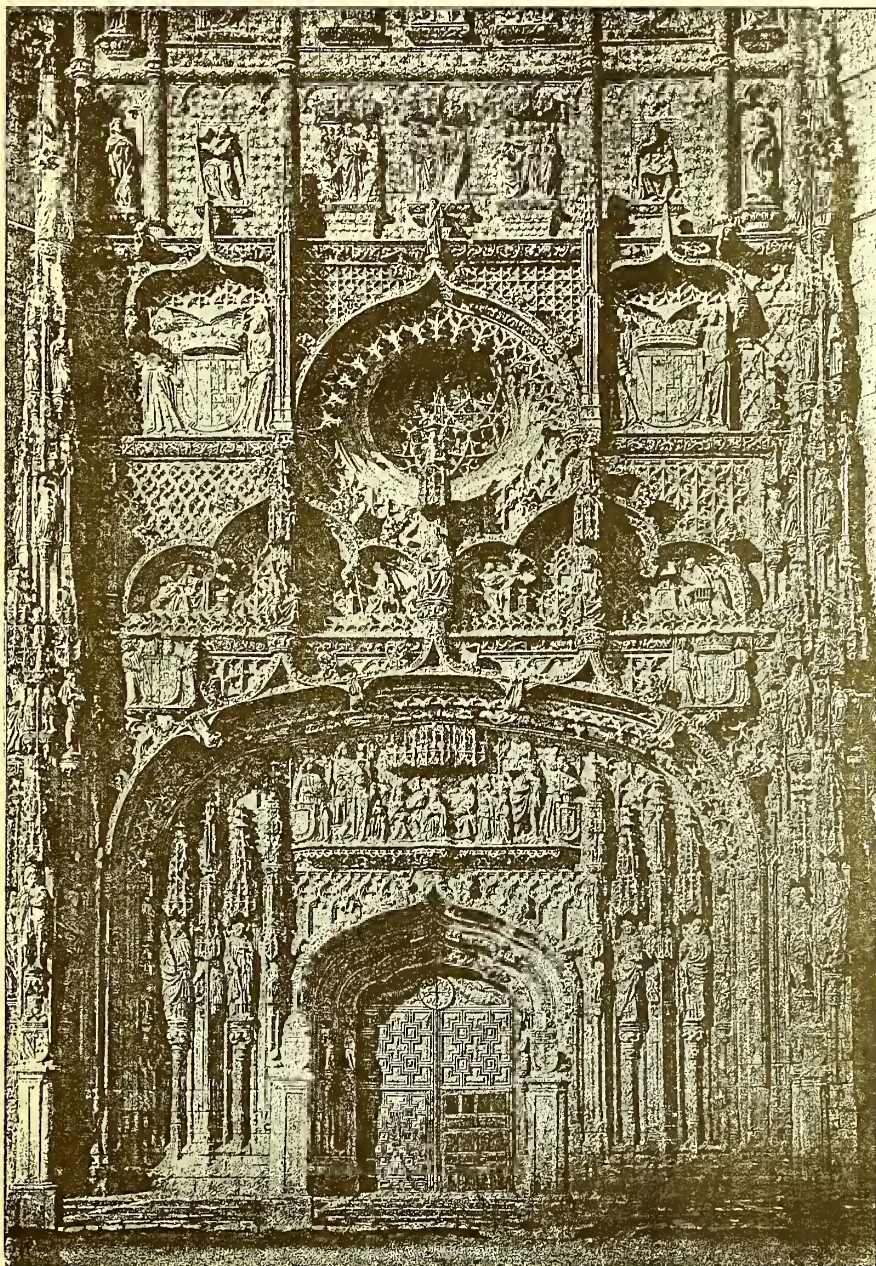


Fig. 914. – Parte inferior de la fachada de la iglesia de San Pablo en Valladolid (de fotografía)

al claustro; otra Virgen no menos bella y esbozados ángeles músicos de la puerta Norte, y la piedad del tímpano en la del Este, que es de fines del siglo XV ó comienzos del XVI y de sentido arte y melancólica poesía. En el interior del templo varios sepulcros (figs. 872 y 915) y lápidas, algunos con impresiones italianas; el púlpito (fig. 845), coro con sencillos sitiales, la silla interesante del lector y la cátedra ó *cadira* dicha del obispo, coronados por pináculos y sembrados de imaginería donde hay parte del Renacimiento (fig. 845); otros sepulcros en el claustro, señalándose en ellos el de impresión italiana, dicho de Mossen Borra, y entre los retablos en tabla de admirable pintura el fragmento esculturado con realista cincel é ingenio vivaz que á veces parece cómico (fig. 916), donde se representa en una tabla dorada y colorida, centro de un altar, al Señor en un nimbo oval de Tronos y Querubines ante la Virgen de hinojos y numerosa corte de santos, que como Cosme y Damián, eran patronos de gremios de Barcelona. Gárgolas y mascarones fantásticos ó raros (fig. 869) dan, con sus impresiones de efecto, trasunto admirable de la imaginación plástica de aquellos escultores y de su grandiosa y típica manera de tratar la escultura monumental decorativa. Como plástica tardía de templos góticos deben recordarse en Barcelona el San Miguel de la puerta de este nombre (hoy en el templo de la Merced) y los dos ángeles de la misma puerta con instrumentos de la Pasión, que son detalles tan grandiosos como notables de antiguo y derruído templo; en los edificios civiles el semirelieve ornamental de San Jorge en la puerta antigua de la Audiencia, entre trazas admirables, pináculos y canalones de efecto, y no lejos de éste las figuras de Santa Eulalia y de un ángel en la fachada antigua del Ayuntamiento: aquella santa es una de las más magistrales estatuas barcelonesas del siglo XIV al XV y el ángel con sus alas de metal, su actitud ladeada, su plegado simple y típico, entre natural y artificioso, otro de los fragmentos dignos de recordarse del catalán período gótico. Bajo el chapitel airoso, entre las placas de inscripciones, sobre la fantástica peana, los pintorescos escudos y emblemas de Barcelona y Cataluña y el guardapolvo elegante de la reducida puerta, son dignos de ser siempre reproducidos, con la estatua de Santa Eulalia, como ejemplares selectos del gótico de abolengo.



Fig. 915. – Sepulcro en la catedral de Barcelona (de fotografía)

Con estos restos de Barcelona merece recuerdo aparte la excelente escultura de la colegiata de Manresa, fragmentos de la misma escuela; algunos de Cardona (parroquia), Gerona y Tarragona; algún edificio magnífico próximo á Rosas, y para no citar muchísimos otros, todos dignos de mención, los de Poblet y Santas Creus y de Belpuig con varios notables sepulcros. Recordarse debe como de esta escuela la Virgen gótica dicha de Lérida, que es figura llena de sentimiento, ejemplar notable por lo sobrio y selecto de la mejor imaginería catalana de aquel tiempo.

Mención aparte merece también la catedral de Palma por su portada de la Virgen María con el Niño y santos, muy bellas estatuas; su tímpano con grandiosa Cena, el Soberano Padre y Señor entre ángeles que le inciensan, formando dos franjas ó registros, y la corona de otros santos y ángeles que la rodean de hinojos ó sentados en la ojiva del portal. Y la merece también la mutilada puerta de los apóstoles de la catedral de Valencia, por sus discípulos de los pilares, el tímpano de la Madre de Dios entre ángeles en estatua, sus arcos con imaginería y su galería superior de nichos trilobados con destrozadas estatuas. Mallorca y Valencia tienen en sus puertas citadas visibles relaciones y semblanzas esculturales con las de la

plástica de Cataluña, como las tienen por conjuntos ó detalles de arquitectura. Hay á la vez alguna imagen de la lonja de Palma y porción de detalles de la de Valencia, entre los que se señalan por lo primorosos, ricos y elegantes los de las fachadas, puertas y jardín, llenos de fantasía y capricho y de finezas de detalle. Pamplona, Tudela, Estella y otras poblaciones de Navarra produjeron hermosos edificios en que hay grandiosa y variada imaginería distribuída con sobriedad. Las catedrales y otras fábricas de las dos primeras, y de Estella la iglesia del Santo Sepulcro, dan, entre muchísimos, otros ejemplares característicos de la escultura y arquitectura góticas en Navarra. Huesca tiene en el atrio de San Lorenzo porción de detalles de derruído edificio, que son dignos de memoria y reproducción. A contar del siglo XIV la decoración plástica apareció abundante y bella en toda España, ora por influjo de artífices extranjeros, ora por estímulo de obras nacionales y número crecido de artistas maestros en labrar piedra y mármol, en fundir y repujar metales y en esculpir madera ó moldear barro y tierras. El Norte de España está sembrado de fábricas ojivales con esculturas bellísimas que extendiéndose al Mediodía dejan, de los siglos XIII á XVI, recuerdos tan dignos de mención como los del hospital de la Latina (Madrid), donde enlaza el antiguo gusto gótico con el capricho y variedad que anuncia el Renacimiento. El enlace del arabismo con el gusto cristiano gótico legó trabajos tan distintos en escultura y plástica ornamental como los de la iglesia de San Marcos de Sevilla ó los del fastuoso salón de la Casa de la Mesa en Toledo, casando las tradiciones góticas con los detalles árabes que produjeron esplendoroso y rico mozárabe; mas no variaron en casi nada ó nada las formas, conceptos y gusto de las imágenes, por mucho que dieran veleidad y capricho á la manera de ornamentar y de engalanar superficies.

Altares y retablos esculturados preciosos, no mencionados púlpitos y sitiales, coros y sepulturas numerosísimas dejó el arte gótico en España, en especial de los siglos XIV á XVI. Como altar de admirable escultura puede citarse, al par de muchos más nombrados y conocidos, el precioso de plata de la catedral de Gerona (siglo XIV), el de mármol de Castellón de Ampurias, el altar mayor de la catedral de Huesca, maravilla de ingenio y cincel de Damián Forment, de Valencia (fig. 917), que la hizo en alabastro calado y transparente como filigrana entre 1510 y 1533. Como sepulcros deben mentarse, al par de los citados, los del crucero de la catedral vieja de Salamanca con decorado polícromo; los bien esculpidos de doña Berenguela y de don Alfonso y doña Leonor, de las Huelgas de Burgos; el de don Ordoño II y otros de la catedral de León, de la Magdalena (Zamora), ó el de San Isidro Labrador, de San Andrés, de Madrid, con características pinturas; los de Castellón de Ampurias (siglos XV y XVI); el de la catedral de Avila, de don Juan Dávila, varios preciosos del Museo provincial de Burgos, ó los de don Pedro III y don Jaime del monasterio de Santas Creus; diversos y notables de Poblet; otros cuatro de Barcelona, sin olvidar los de San Pedro de las Puellas, Santa María del Mar, la iglesia de la Concepción, antes Junqueras, varios del



Fig. 916. – Retablo del siglo XIV que existía en la catedral de Barcelona y que se ha colocado hoy en una capilla de su claustro (copia de fotografía)

Museo provincial de Antigüedades, todos pequeños, sencillos, característicos de la región catalana y tal vez de gusto barcelonés, muy bien esculturados algunos, y con varios muy nombrados, el de don Juan y doña Isabel de Portugal y del infante don Alonso en la cartuja de Burgos; el de don Álvaro de Luna y doña Juana, en la capilla de Santiago de la catedral de Toledo (1450); los del Condestable Velasco y del abad Fernando Díez de Fuente Pelayo, de don Gonzalo y don Diego de Santander, en la catedral de Burgos; el de don Juan de Padilla en Fres del Val, estos últimos en forma de retablo y altar, y el también monumental de don Alfonso de Carrillo en Alcalá de Henares, donde la imitación de naturales troncos deja señal de los últimos y fastuosos esplendores del arte gótico florido. Sillerías de coro y púlpitos, tronos y esculturas en madera como las ya dichas de León (fig. 894) y otras catedrales, y delicadas *tallas* como las de la cartuja de Miraflores, ricas en imaginería y trepado como las de Zamora, Palencia, Gerona, etc., tiene España en sus templos góticos lo que ningún otro país de Europa posee hoy, comparable en trabajo á las mejores obras belgas y germánicas de más adelantado período, cuya pericia escultural y esplendidez de fantasía revelan la mano y el ingenio de verdaderos *maestros*, expertos, no superados en esta clase de trabajos. Muebles suntuosos esculturados poseen numerosas fábricas y coleccionistas, y por todas partes al aproximarse á las ciudades, villas y pueblos, cruces bellísimas de término, que imitó el Renacimiento, anunciaban el estado de esplendor de la escultura decorativa con hermosos adornos é imaginería. El número escaso ya de las que aún se conservan indican todavía en diversos puntos de España, y muy particularmente en Cataluña, el estado de adelanto á que había llegado la plástica gótica y neo-gótica de los condados y reinos.

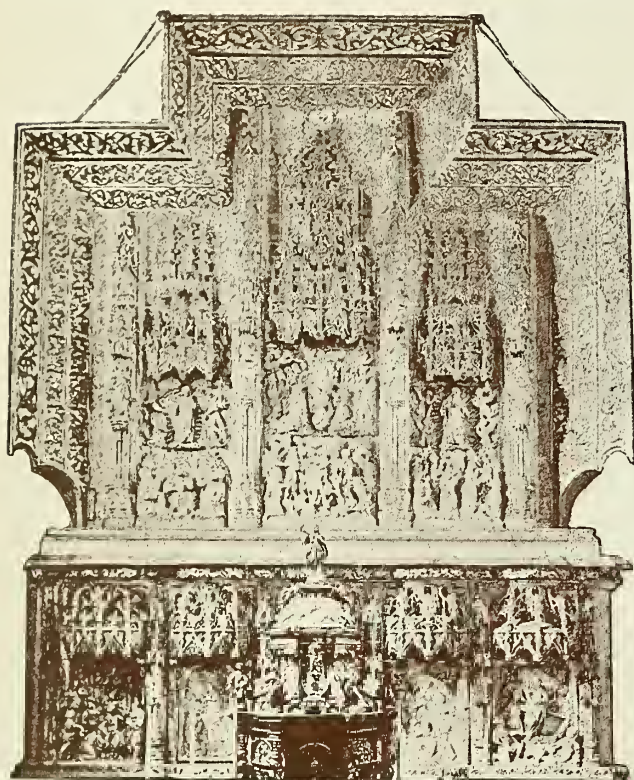


Fig. 917. – Retablo de Damián Forment, de Valencia, existente en el presbiterio de la catedral de Huesca (de fotografía)

La crecida lista de maestros escultores, tallistas, *retableros*, que aún se recuerdan de los siglos XIV, XV y XVI, atestigua la abundancia de obras que en su tiempo se producían, y la fama de algunos de los mentados se halla justificada por las que de ellos quedan. Sólo Toledo dejó en lista más de medio centenar entre los años 10 de los siglos XV y XIV y no debió ser sin duda menor el número en varias otras regiones de España. Entre ellos hay, empero, no pocos artistas extranjeros (franceses, belgas y alemanes) que legaron bien marcada su influencia en las maravillas conservadas. El siglo XVI recogió el fruto de esa prodigiosa labor y continuó produciendo con su espíritu y gusto tradicionales, esculturas tan notables como las de San Marcos de León (fig. 851) y fachadas de tan gótico concepto y distribución como la de Santo Domingo de Salamanca, admirable y ricamente esculturada, ó patios, portadas y frontis como el de San Gregorio de Valladolid, exceso de fantasía conceptuosa y de no puro gusto con que se encaprichó el Renacimiento. La iglesia de Tomar, la de Bathalha en Alcazaba, San Jerónimo de Belén y otras varias, con más ó menos imitación francesa, germánica ó española, y menos ó más recargamiento ó exageración decorativa, producen bellezas esculturales en estatuaria, relieve y ornato desde los días de don Juan II hasta el año 1520 en el reino de Portugal.

Con las artes decorativas de escultura suelen incluirse las piezas de industria artística en pequeño tamaño que producían placas grabadas en relieve de metal ó de marfil y los trabajos de fundición de estatuas é imágenes, ya de adoración, ya conmemorativas y de sepultura. Entre las pequeñas deben recordarse los dípticos ó trípticos manuales en marfil y las cubiertas de libros religiosos ú otros, labrados en la mis-

ma materia. Estos y aquellos objetos, que constituyeron industrias diferentes en los siglos anteriores, continuaron siéndolo, entre los siglos X á XV, de una porción de profesiones artísticas industriales que se dedicaron á su ejercicio con brillantes resultados. Los trípticos y placas esculturadas figurando á Cristo en el Calvario entre María y Juan con ángeles y otras figuras fueron común labor de escultores tallistas que los produjeron sin duda por centenares, tomando la representación de ese tema de dolor por uno de los capitales de la Pasión de Cristo. En las cubiertas de libros fué algunas veces común la misma representación dolorosa, y en el interior de los trípticos fué el tema obligado, cuando no el de la Virgen, que se atrajo adoración. Las tapas de los libros poéticos que se cubrieron de miniaturas eran con frecuencia de marfil y tenían cuadros y escenas de vida íntima, especialmente amatorias. En éstas se ven aún hoy escenas amorosas de caballeros y damas que en otra parte se dijeron (fig. 871), y como muy particulares las de un caballero y una dama en interesante coloquio, ó en partida de caza con el halcón en mano y el fuego en el corazón. Estas escenas, chispeantes y vivas, eran cosa común en las tapas de los volúmenes poéticos, hallándose aún porción de ejemplares en colecciones y museos. Las composiciones poéticas germanas de los *Minnesingers* tienen en ejemplares del siglo XV relieves llenos de gracia é intención á que su propio texto dió ingenua inspiración.

En bronces se grabaron placas sepulcrales con la figura del muerto en trazos rebajados, especialidad del siglo X, estatuas y obras de fundición, como la magnífica pila bautismal de Wurzburgo, fundida por el maestro Eckard de Worms en 1279, con relieves de la vida de Cristo y de la Virgen en el ochavado del vaso. Su forma es esbelta, airosa, noble, y su estilo suelto, bello, grandioso, dando el ropaje elevada idea del mérito de su autor. Piezas de fundición en bronce son las figuras de sepulcros góticos ingleses, varias ya dichas, y entre ellas la del príncipe Negro († 1376) donde se guardan sus restos en la catedral de Canterbury, ó la de estilo realista con ribetes y puntos flamencos de la iglesia de Warwick. El arte de fundir metales estaba adelantadísimo, produciendo con la misma maestría aquellos imponentes cenotafios y las icónicas figuras de soberanos á pie ó en estatua ecuestre. En los siglos XIV y sobre todo en el XV toda Europa producía estas y otras labores con tan admirable pericia como pudo hacer el Renacimiento.

En finos metales y con pedrería ó en madera esculturada siguió propagando el período gótico importantísimos objetos y útiles de culto, en que desplegó lujo igual que los siglos anteriores y mayor aparato y énfasis. En altares, púlpitos, sitiales (fig. 852) de solemnidad (1) y tronos de coro para los prelados hizo todo ese período y en especial los siglos XIV y XV verdaderas obras monumentales ó arquitectónicas, como se ve por ejemplo en el trono del obispo *(cadira del bisbe)* de la catedral de Barcelona y hasta en el escaño y púlpito del mismo (fig. 845), que erróneamente se dice sitial del obispo, y que con el trono enfrenta. Alemania fué la nación que dió más importancia y aparatoso desarrollo á tales objetos de culto, siendo aún allí la escuela decorativa de Nuremberga la que extremó la magnitud y prolija labor de las monumentales piezas. Los altares en forma de tríptico con imaginería profusa eran también piezas monumentales donde la escultura, pintura ó coloración, tenían valor artístico primordial por su bien combinada y sentida policromía ó escultura. La madera trabajada ornamentalmente con la delgadez del metal ó con humana forma, mucho relieve y sabor pintoresco, daba á puertas, altares y trípticos medios de lucimiento é imitación realista de escenas ó figuras puestas á veneración. Los *pasos* en madera y barro (figs. 854 y 860) con algún abigarramiento fueron característicos del tiempo, y las escenas santas de otros temas también interesaron por lo viviente y relevado, pero con mucho realce. Cada una de estas piezas figuraba en las iglesias de aquellos siglos como mueble casi independiente, y en las grandes basílicas ó catedrales como obra de escultura arquitectónica, que podía desprenderse del conjunto ó del edificio, sin mermar el interés de aquella parte ni muchas veces el de la fábrica.

---

(1) La figura 852 tomada del Museo de Cluni ó Cluny es de forma y distribución góticas y detalles renacientes.

Sueltos objetos eran las piezas portátiles del culto á que el artífice daba carácter artístico y forma también monumental. En los siglos XII, XIII, XIV y XV las piezas útiles de aplicación religiosa, como pupitres, sillas, escaños, y los muebles de más elevado objeto, simbolismo y aplicación, como arquillas (fig. 918), relicarios, ostiarios, custodias, incensarios, candeleros, candelabros, brazos de luz, lámparas, coronas luminosas y votivas, cálices, copones, aguamaniles, pilas lustrales ó de bautismo, tuvieron por obra de la imaginería, fundida, repujada, grabada, etc., importancia primordial. Muchos de esos objetos basaron su forma y construcción en la construcción y adorno de las obras arquitectónicas, dándoles la apariencia de pequeños edificios, templetes, altares y tronos ó de miembros de arquitectura importantes, como columnas y pilares. En esto se diferenciaron los góticos de los artífices del período románico, pues tratando como obra arquitectónica los objetos decorativos les quitaron algo de su carácter y sello expresivo propio, por mucho que les dieran siempre belleza, fantasía y aparato. En la época románica y antes, los muebles útiles y objetos decorativos tenían carácter de tales con más sencillez y menos imaginería: en la época ojival cada pieza era una obra de arquitectura y hasta un edificio completo en pequeña forma y pequeñísimos detalles. Prueba cierta al parecer de que fueron arquitectos ó constructores los que crearon los prototipos que la industria reprodujo y prodigó en todas partes. Y dada la forma típica continuó ésta repitiéndose con sin igual constancia en todos los pueblos de Europa. El arte escultural hizo las imágenes, los remates, los realces; afiligranó y ornó los cuerpos; enriqueció las construcciones, y aquí como en arquitectura fué plástica de aplicación; y aquí como en arquitectura ornamentó los cuerpos con fecunda inventiva y pintoresca aplicación, dando prueba del adelanto que en armónico desarrollo llegó á alcanzar el arte de la Edad media en todos los objetos de su característica y razonado empleo.

Fué la pintura otra de las formas y medio decorativo de que en los edificios religiosos, y sin duda en muchos profanos, como palacios y casas de concejo ú otros, se hizo frecuente aplicación. Antes del siglo X eran casi exclusivamente mosaicos la pintura monumental; entre los siglos X y el XI debió continuar siendo la misma, tal vez degenerando en muchas partes, aunque no tanto en Italia, donde se empleó el mosaico constantemente hasta llegar al siglo XVI. Es posible que durante esos dos últimos siglos la pintura decorativa ornara techos, paredes y ábsides, como adornó columnas y capiteles con ornamentación monócroma ó polícroma. Los estímulos y atractivos del color debieron ser perenne elemento para la representación de figuras, retratos, símbolos, escenas sagradas ú otras, sobre preparación ó revoque de paredes de edificios. La rudeza de algunos cuerpos de construcción y ornato, en partes; la crudeza de paramentos y muros, ó planos y formas esféricas, en otras; en algunas el deseo de realce y en todas el de armonía, pusieron frecuentemente ó debieron poner desde muy pronto, en los comienzos del romanismo, el pincel en ma-


Fig. 918. – Frente y lados de una arquilla esmaltada de época gótica (de fotografía)

nos de pintores ó coloradores para hacerles aplicar la pintura á la decoración de fábricas con la pintura mural. Es más: los que desde mucho antes la aplicaban á formas decorativas que embellecían edificios como la policromía de imágenes con gran intento imitativo realista, y los que cubrían las fábricas con brillantes y grandes tapices ó desparramaban por todas partes con la viveza del ingenio miniaturas á millares en libros de rezo y culto, códices y otros manuscritos, no podían dejar de aplicar la coloración á los *muros* interiores de las fábricas. Imaginar diversamente fuera contrasentido que no admite la historia, y á haber sucedido de distinto modo sería un error de hecho y hasta extraño suceso histórico.





Fig. 919. – Pinturas murales del siglo XII en San Sabino, Francia (Poitou)

No fué hasta fines del siglo XI ó ya entrado el XII, según localidades, cuando se aplicó esa pintura á las fábricas religiosas en países no italianos. Y aun en la misma Italia no fué hasta alcanzar el XII cuando con los adelantos del arte y la habilidad de pintar se dió á la pintura importancia. Pero en pleno siglo XII adquirió esa pintura condiciones decorativas con los adelantos de la técnica y la habilidad de los artífices sueltos ya en el dibujo, y entonces por toda Europa se vió un ascenso pictórico con la producción de figuras y de escenas religiosas semejantes á las de escultura, que permitieron lucir en los paramentos de fábricas las condiciones del ingenio. Era cual un nuevo arte el que venía entonces á luz para dar, como la escultura, vida y esplendor monumentales. Con este género artístico y su nueva aplicación tomó ascendiente la pintura en las diferentes formas de coloración escultural, polícroma é imitativa de pintura de vidrieras y esmaltes, pintura de manuscritos y trípticos y retablos. Esta fué la forma postrera que preparó en aquel tiempo la pintura de fresco y lienzo.

Todos los países de Europa parecen haber tenido pinturas murales decorativas que una rústica mano de albayalde hizo desaparecer, sin que quedara huella ni dato cierto de su existencia. Quedan, empero, algunas que dan bastante idea de lo que era tal pintura entre los siglos XII y XIII á XV. En la iglesia de San Sabino (Poitou) (fig. 919) y en la de Tournus (Seine-et-Loire) tiene Francia importantes restos que hacen memoria del adelanto, carácter y forma, á la vez que de los asuntos que la pintura del siglo XII representaba. En las bóvedas de San Sabino son asuntos apocalípticos, temas de historia sagrada y cuadros de la leyenda de este santo



Fig. 920. – Pintura mural de Ramersdorf con la Coronación de María (siglos XI á XIV)

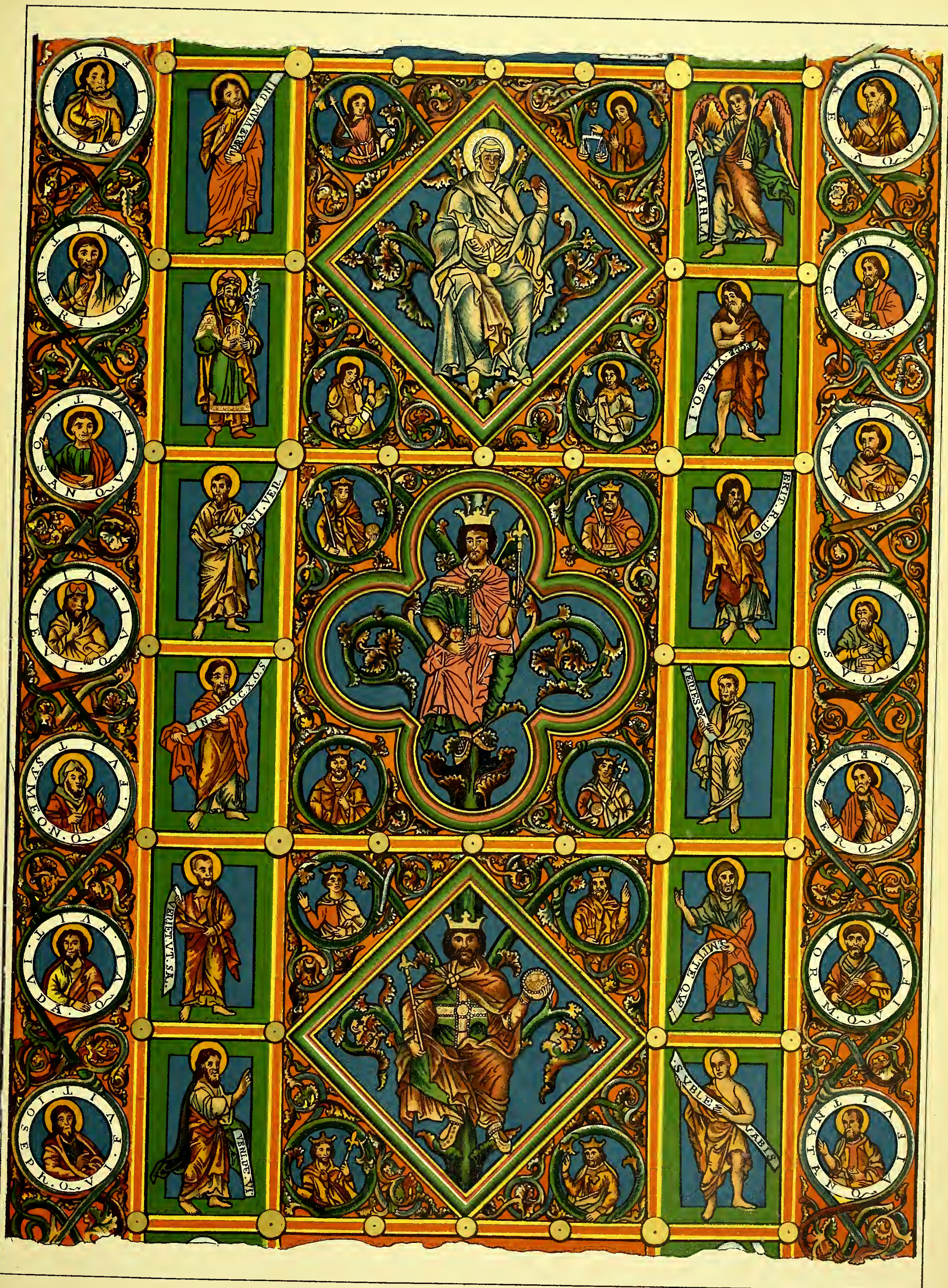
y San Cipriano, mártires: los de la bóveda son figuras de tamaño natural y todos de extraordinario interés histórico-artístico. Los cuadros de San Miguel á caballo, que combate al maligno enemigo con su séquito de ángeles, y el del profeta Jonás, son ejemplares de las bóvedas y la cripta de la iglesia de San Sabino, que con forma tradicional muy parecida á las de escultura coetánea, dieron conocidos temas: con color poco luminoso ofrecen toda la intención expresiva de las otras escenas de San Sabino y de los diferentes edificios cristianos. Su principal interés está en su importancia iconográfica. Las pinturas de la iglesia de Tournus, puramente decorativas, se parecen á otras de la antedicha iglesia de Poitou, y representan grotescos monstruos y animales fantásticos raros, interpuestos en el ornato geométrico y formando conjunto con éste; son de efecto más decorativo y arquitectónico ó de ornato. San Juan de Poitiers y Liget (Indra y Loire) tienen también pinturas murales que no parecen tan adelantadas. Aquéllas y éstas son, generalmente, arquitectónico-decorativas, así por su colocación de figuras como por la distribución del espacio ó su enlace en la ornamentación geométrica.

A este mismo género y tipo, si bien de estilo más enérgico y ejecución más adelantada, pertenecen las pinturas alemanas del período románico agrupadas en la página 756 (fig. 921). Las de Schwarzrheindorf, de entre 1151 y 1157, que ornan bóvedas y paredes son asuntos tomados de profecías y muy principalmente de la profecía de Ezequiel. En el ábside hay la figura de Cristo apocalíptico, continuadora de la tradición bizantino-germánica del siglo VIII, inscrita en un óvalo ornado y rodeada de los cuatro evangelistas con sus símbolos y de otros santos personajes y prelados. Es de grandioso y severo efecto y está inspirada de visible modo en los mosaicos coetáneos y especialmente en los anteriores. De mucho carácter é interés son en la misma iglesia las figuras de santos y soberanos de carácter bíblico sentados en tronos, cuyo germanismo neo-bizantino tiene la majestad del imperio carlovingio. Santas mujeres, figuras de la Virgen y el Niño, de San Juan y María desvanecida ó transida de dolor, son de agraciadas líneas, vivo y delicado sentimiento. Las composiciones animadas de las infravoltas tienen carácter pictórico moderno. La obra pintada de Schwarzrheindorf es de lo más sentido y delicado que el germano arte produjo entre el último tercio del siglo XII y el primero del XIII.

San Gereon de Colonia conserva pinturas de comienzos de este siglo. Su forma es rígida, pesada, viril; su expresión ingenua, sencilla y ruda, con puntos y ribetes *semibárbaro-heroicos;* el plegado quebrado, muy triturado en figuras, que revela con sus dobleces y pliegues rectilíneos la imitación del relieve metálico en los comienzos de la escuela de Colonia. Las figuras de Santa Catalina, y sobre todo la de Constantino, son de típico gusto y arte. El románico coetáneo se conserva aún marcado en ellas. Más adelantado arte presentan las pinturas de Brauweiler, cerca de Colonia, que pertenecen á los comienzos del siglo, especialmente las del ábside y bóveda de la sala capitular, entre las que pueden señalarse como notables el Cristo en trono dentro de nimbo elíptico con fondo de estrellas (fig. 839) y Sansón derribando filisteos con la histórica quijada. Notabilísimas y también del siglo XIII las del techo de la catedral de Gurk (en Carintia, Holanda), cuyo centro con la Virgen, Santos y alegóricas figuras de Virtudes, tiene mucho sentido medioeval germánico y todas las cualidades de los trípticos y tablas pintadas; su plegado, forma y proporciones de las figuras son de escuela muy adelantada, como la disposición bilateral y simétrica de los personajes, á la vez que el buen diseño y bella composición. La *Madona* sentada ocupa el trono de Salomón con los atributos de su divina realeza. Cubríase el techo de madera de este templo con pinturas varias y polícromos adornos. San Miguel de Hildesheim tiene un techo de á fines del siglo XII con escenas del Paraíso y el pecado original y otras con el árbol de Jessé que sirven de marco á esas. Es posible que parte de estas pinturas sean de más adelantado período. La capilla de San Nicolás de Soest en la iglesia de Santo Tomás tiene los doce apóstoles y la figura de su patrón entre ángeles que le bendicen y devotos fervientes que apasionados les imploran, dignos de figurar entre los mejores cuadros coetáneos; bíblicas escenas en número importante guarda el monasterio de Wienhausen en sus paredes y techos;

ESTILO ROMÁNICO POLICROMADO

PINTURAS DEL TECHO DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE HILDESHEIM. – En los monumentos de estilo románico hemos encontrado repetidas veces restos de decorados en colores que permiten deducir el uso considerable de la policromía en aquel período para el adorno del interior de los edificios. Para ofrecer algún ejemplo notable del sistema entonces seguido, damos un fragmento de las famosas pinturas del techo de madera de la iglesia de San Miguel de Hildesheim que pertenecen á los últimos tiempos del estilo románico. Esta obra, perfectamente conservada, es un ejemplar único en Alemania. El techo completo contiene en las fajas centrales ocho tableros grandes iguales á los tres que publicamos: estos tableros forman el árbol genealógico de Jesucristo, el llamado de Jesé. En el primero están Adán y Eva y en el segundo Abraham, de quien arranca el árbol genealógico de Jesucristo; siguen luego David y otros tres reyes de su raza, la Virgen sentada en el trono (ésta y dos de los reyes están en nuestra lámina) y finalmente Jesucristo sobre un arco iris. Círculos, cuadrilobos y losanges sirven de marcos á estas figuras. En los ángulos de cada tablero de la faja central hay unos pequeños bustos de profetas y patriarcas rodeados de pámpanos entrelazados. A cada lado de estos tableros vense dos tiras con figuras sueltas, enteras unas, en bustos otras, que representan ángeles y santos sosteniendo unas cintas con inscripciones ó rodeados de un círculo con inscripciones también. El dibujo está ejecutado en líneas anchas y á menudo angulosas, la pintura no es en manera alguna chillona, y los colores, muy variados, conservan toda su frescura. – *(Del cromo de J. M. Kratz, de Hildesheim,* 1856.)



ESTILO ROMÁNICO EN ALEMANIA

PINTURA DE UN TECHO DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL EN HILDESHEIM

bellas también la de Methler, entre las que se pone como tipo de noble distinción una figura de San Juan Bautista en ella representado. Las bóvedas y paredes de la iglesia de Ramersdorf (próxima á Bona) posee pinturas dignas de mención que terminan el siglo XIII y comienzan el XIV (fig. 920), con tanta simplicidad, elegancia y sentimental gracia, que pueden compararse con las buenas pinturas italianas de la época. Los ángeles y vírgenes de esas pinturas son de lo más ingenuo y candoroso que produjo la Edad media, y hacen por su fino sentimiento grato preludio á la pintura mística que se elogiara en Fray Angélico. El cuadro del Juicio final, lleno de episodios grandiosos y grupos interesantes, bellísamente dispuestos, combinados y plegados, forma la página más notable quizás de la gótica pintura del Norte. La catedral de Colonia tiene diversos restos de decorativa mural; las bóvedas del templo de la Virgen María en Colberg y la de San Víctor en Muhlhausen (sobre el Neckar) conservan otras no menos notables. En fin, el vasto Juicio final del lado Sur de la catedral de Praga, otras pinturas de la capilla de Wenzel en la misma catedral y dos capillas del castillo de Karlstein en Bohemia poseen piezas ó fragmentos importantes, como notas históricas y recuerdos ó ejemplos de procedimiento mural en el período gótico. Las escuelas del Rhin parecen en Germania de las más adelantadas de aquel importante período histórico. La pasión de los soberanos alemanes por esa decorativa pintura le dió realce y desarrollo, pero no fué menor la afición de algunos, como el emperador Carlos IV, por la pintura en mosaico, de frecuente empleo por los soberanos alemanes. Las pinturas murales de la escuela de Colonia, como las de San Castor de Coblenza, por el maestro Guillermo y otros, llenas de sentimiento y con expresión dramática, son una iniciación visible del renacimiento germánico á la conclusión del siglo XIV (fig. 922).

En varias partes se señalan notables pinturas murales de los siglos XII á XIV. Inglaterra tiene sus techos de San Albán y Peterborough que se citan entre los más nombrados. Tiene España pinturas románicas en el Cristo de la Luz (Toledo) y en San Isidoro (León); mudéjares en la Torre de Santo Domingo (Segovia); góticas, entre otras, los retratos de Juan Guas y su mujer é hijos, en San Juan de los Reyes.

La aplicación del color á las superficies y ornato arquitectónico, la extensión adquirida por la policromía, exigieron aplicación de la pintura á los relieves, así de paredes como de altares, sepulcros, pilas bautismales, púlpitos, etc., dando vigorosos tonos á las porciones refundidas y tintas brillantes á las figuras y partes externas que se pintaban por contrastes de azul, gris, almagro, negro (rebajado), amarillo, azul, rojo, verde y otras mezclas luminosas y salientes. La combinación ó yuxtaposición de tintas y tonos encomendada á veces á artífices notables y hasta á los propios artistas autores de los relieves, tiene la importancia de su habilidad. Esos relieves coloridos constituyeron entre los siglos XIV y XV características y señaladas obras. En varias partes, como en retablos, púlpitos y sarcófagos, la unión de la escultura y de escenas ó asuntos pintados produjo admirables obras de esos últimos siglos góticos, especialmente en Alemania, donde hasta muy entrado el siglo XVI se fueron conservando con mayor grandeza. Todas las materias, piedra, mármol, alabastro, estucos, madera, hierro, bronce y cobre, oro, plata, marfil, cuero, pergamino, etc., entraron, como en los sepulcros ingleses, en los retablos de Alemania, en los coros tallados como filigrana de las catedrales de todas partes, en ese trabajo de policromía, escultura y pintura unidas. La profusión de escudos de armas de historiados y riquísimos cuarteles y símbolos fantásticos contribuyó á dar realce y magnífico brillo y esplendidez á esas obras de las artes unidas. Los escaños y espaldares del histórico coro de la catedral de Barcelona dan uno de los más completos ejemplares de lo que la artística heráldica de períodos ya modernos (siglos XV á XVI) hizo con la policromía y la reunión de varias artes.

Parte más importante tuvo desde el XII la pintura de vidrieras en monumentales obras y arquitectónicas construcciones. La pintura de vidrieras que aparece desde el siglo XII en las pequeñas aberturas y tragaluces de las fábricas construídas, eran sólo el comienzo de la vasta industria artística que se desarrolló después, pero su principio era ya el mismo é iguales su objeto y aplicación. Constituían ya entonces



Pinturas murales de Schwarzrheindorf



Santa Catalina — Constantino

Pinturas murales de una capilla de San Gereon de Colonia



Pintura mural de la iglesia de San Miguel de Hildesheim

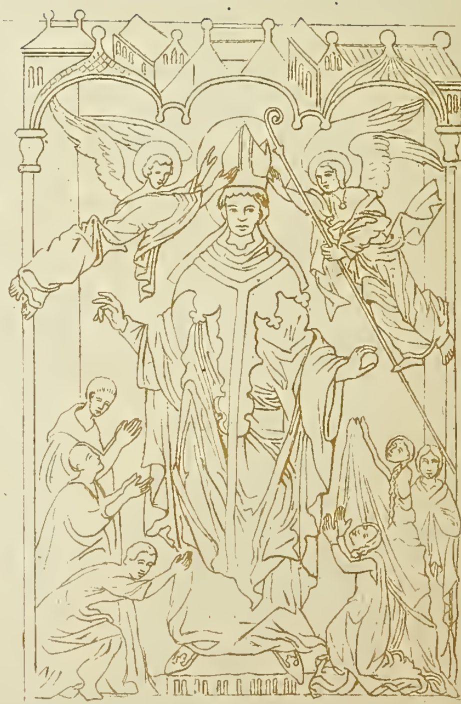


San Juan Bautista — Santa Catalina

Pinturas de Methler y de Brauweiler



Dos de los doce apóstoles



El milagroso San Nicolás

Pinturas murales de la iglesia de San Nicolás Soest

Fig. 921. – Varias pinturas murales alemanas de estilo románico y de los siglos XII á XIII, dichas góticas

á manera de mosaicos con vidrios de colores formados con piececillas yuxtapuestas y sostenidos por barras de hierro puestas en cruz y formando marco por crucetas menores internas, también metálicas, y por tiras de igual clase que servían de enlace y sustentantes á las muchas piezas de vidrio que componían un cuadro. La fragilidad de esos mosaicos sin defensa anterior ni posterior, obligaba á multiplicar los enlaces y sustentantes de crucetas y tiras. En lo exterior de las ventanas otras traviesas sólidas y resistentes, más tarde armazón de telas metálicas ó tejidos de alambre, preserváronlas de percance y deterioro de la vía pública, sin quitarles, por su transparencia, nada de su brillantez, ni privarlas de la luz. En el siglo XII eran las vidrieras simples dibujos de ornato, que á juzgar por unos fragmentos de sobre 1135 dados á conocer en Francia, debieron ser en su mayor parte simples hojarascas y ornatos geométricos y ajedrezados ó enladrillados y otras combinaciones lineales de varios colores, presentadas en formas planas. San Remigio de Reims, las catedrales de Le Mans, Angers (Francia) y la de Augsburgo, se ornaron en el siglo XI con vidrios coloridos.



Fig. 922. – Cristo crucificado, pintura mural del siglo XIV por el maestro Guillermo, de Colonia, en San Castor de Coblenza. La Santa Faz y la Verónica por el mismo maestro

De las más antiguas vidrieras pintadas con imaginería son en Francia las que el abate Suger hizo erigir en Saint-Denis y de que dan ejemplares vidrieras de pequeñas imágenes y muchos espesos ornatos combinados con arte y buen gusto. Otras muchas vidrieras de fines del siglo XII y anteriores se mencionan en Francia y Alemania (Tegernsee), pero las grandes aberturas son sin duda posteriores á las del abate Suger. Todas están, empero, basadas en los principios del antiguo mosaico, siendo el tamaño de los vidrios más ó menos grande en obras distintas, y tanto más sólidas cuanto más pequeñas eran las pintadas piezas. El armazón de éstas trazaba en esa época su ornato muchas veces dando lugar á composiciones geométricas de bueno y sólido efecto. Ajustábanse las piezas al ornato, que era como su esqueleto, y se inscribía en él con variedad de dibujos y colores, que eran simples tintas unidas, monócromas ó polícromas. El claroscuro de las figuras se producía, ora por yuxtaposición de piezas de color distinto, ora por toques negros ú oscuros de realce á simple *mancha*. El dibujo se trazaba en simple y seco trazo y en negro los oscuros, con sencillez extrema. La coloración era brillante, intensa y compacta en su tono con el espesor de un esmalte.



Fig. 923. – Martirio de San Pablo Apóstol, vidriera en colores de la iglesia del Burgo (Burgkirche)

A medida que el arte gótico fué desarrollando sus formas y sistema constructor, fué tomando crecimiento la pintura de vidrieras. A la par la pintura mural decorativa iba disminuyendo por las condiciones propias de las mismas construcciones. Los

ventanales crecieron con gigantescas proporciones; sus aberturas y ojivas se multiplicaron en las obras; los ojos circulares y las lancetadas ojivas aumentaron los vacíos de la antigua arquitectura, y apenas quedó espacioso plano que decorar con pinturas murales ó de mosaico. Extinguíase esta pintura á fines del siglo XIII por la natutaleza misma de una arquitectura aérea á que daba realce el vacío. En cambio crecía la pintura de vidrieras que ornaba este vacío y que tomaba la luz por elemento de realce. Aquellos *ojos* de las fachadas y aquel sinnúmero de ventanas del ábside y colaterales, espaciosas y divididas por columnitas é irradiaciones, se cubrieron de cristales y hallaron su propio elemento de decoración pintada en los mosaicos con vidrieras y en las vidrieras pintadas. La obra admirable que esto produjo fué una pintura espléndida, que suplió á la mural como tapiz transparente, y se extendía á todas partes con la



Fig. 924. – Reproducción de un esmalte de Limoges en forma de tríptico con pasajes de la Pasión de Cristo (de fotografía)

misma rapidez que la construcción ojival. Francia era sobre todo la que en pleno siglo XIII hizo alarde de ese recuerdo en sus imponentes catedrales de ventanales dilatados y rosas de luz y de cristales con imaginería brillante. Sus catedrales de Chartes, Reims, Bourges, Le Mans, Rouan, Tours, tienen vidrieras preciosas de colores, dadas á conocer por obras importantes y que representan personajes y escenas de mérito primordial, que se recomiendan en todas partes como modelos de su clase, y la Santa Capilla de París conserva de esas luminosas joyas primorosos restos que dan prueba del adelanto á que llegaron en composición, diseño, magia de color y efectos.

Alemania no produjo importantes vidrieras pintadas hasta fin del siglo XIII y comienzos del XIV: las catedrales de Estrasburgo, Colonia (1), Ratisbona, Friburgo, San Dionisio de Esslingen, Santa Marta de Nuremberga, Santa Catalina de Openheim, la iglesia del Burgo de Lubeck, de la que es el martirio de San Pablo (fig. 923) y otras muchas de diferentes regiones y escuelas artísticas que tuvieron fama de suntuosas. Tiene Inglaterra notables vidrieras, tales como las de la catedral de York, y fueron en España dignas de mención las de León, Toledo, Burgos, Sevilla, Barcelona, si bien sus pintores eran de fines del 1400 y de comienzos del siglo XV: por lo que hoy se señala, en ese período se produjeron aquellas pinturas en vidrio que no tienen superior en intenso colorido, brillo y armonía. Los nombres de los

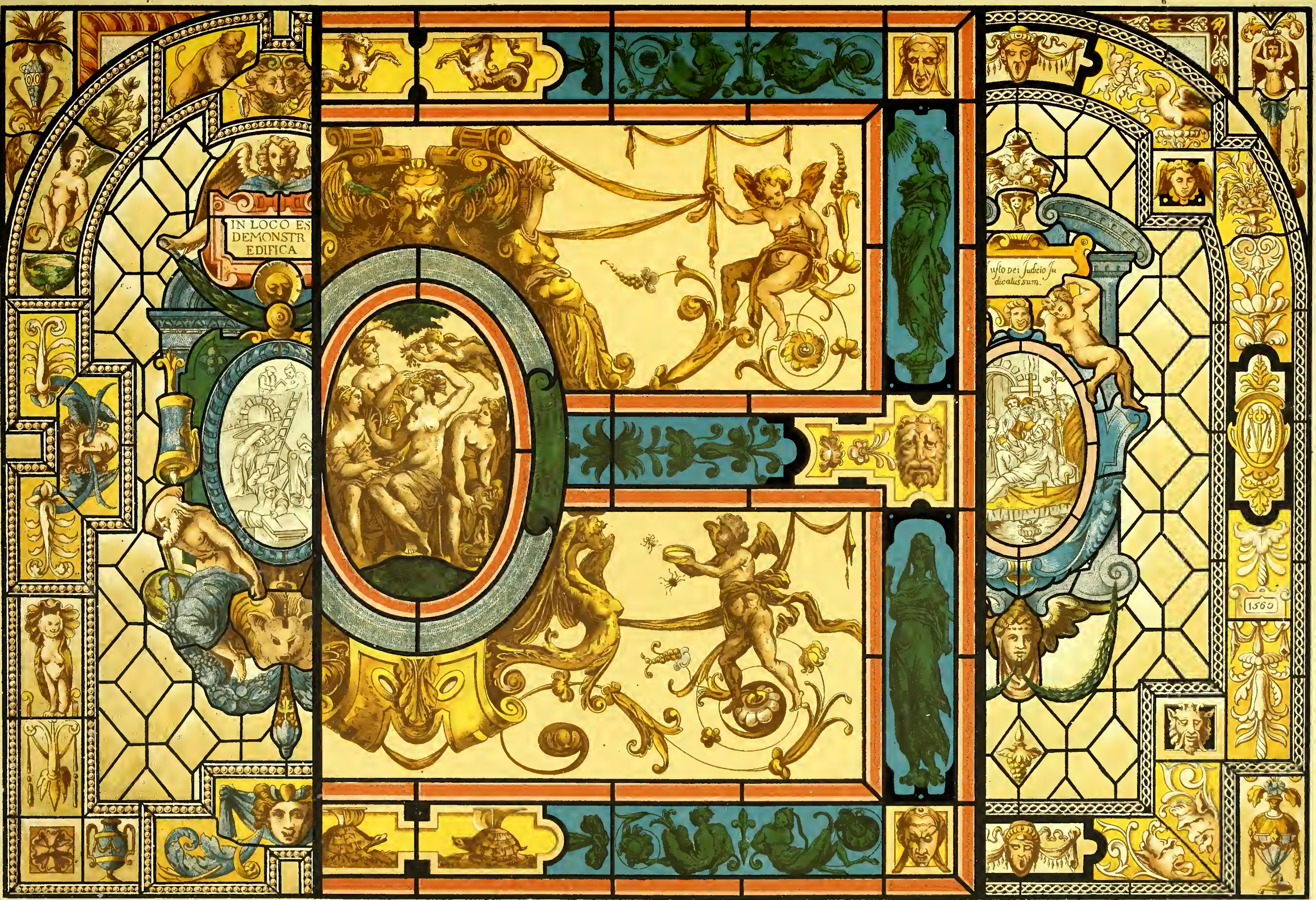
(1) Véase la lámina polícroma tirada aparte, titulada «Ventanal de la catedral de Colonia.»

RENACIMIENTO ITALIANO

VENTANALES DE COLORES

Fig. 1. Del museo nacional del Bargello, en Florencia.

Figs. 2 á 8. Trozos de vidrieras pintadas de la Cartuja cerca de Florencia, hechas por Giovanni de Udine.



RENACIMIENTO ITALIANO.—VENTANALES DE COLORES

pintores de España que de Ceán Bermúdez á Caveda se mencionan, son los de pintores del siglo XV coetáneos ó poco posteriores á Juan de Colonia, que enlazaron dos períodos y gustos artísticos, los del gótico en sus últimos floridos y brillantes tiempos y los del Renacimiento en ciernes, y entre ellos los de extranjeros, alemanes, franceses, belgas, holandeses é italianos, que dejaron obras, discípulos é imitadores en la península. Por una parte maese Delfín, Juan de Santillana, Diego y Juan de Valdivieso, Nicolás de Vergara, Valentín Ruiz, Alberto y Nicolás de Holanda; por otra Vasco de Troya, Pedro Francés, Cristóbal Alemán, Juan el Flamenco y Arnao de Flandes, Octavio Valerio, Juan Viván, Juan Bernal, Bernardino de Gelandia, Juan Jaques, Carlos Bruses, Vicente Menandro, que trabajaron en Ávila, Burgos, Toledo, Sevilla, Cuenca, Málaga y dejaron, con otros pintores de vidrieras, huella de sus enseñanzas y émulos brillantísimos en las ya mentadas catedrales, y muy particularmente en Barcelona, Zaragoza, Huesca, Pamplona, Segovia, Salamanca, Palencia, Oviedo, Ciudad Rodrigo, Santiago y en porción de conventos é iglesias.

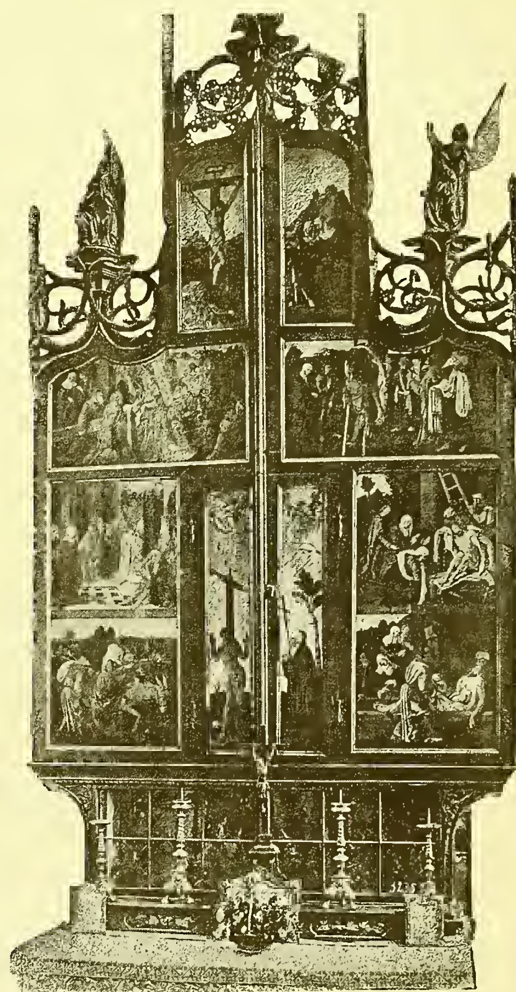


Fig. 925. – Altar de la catedral de Xanthen con notables pinturas de la Pasión de Cristo y otras (copia de una fotografía)

Los asuntos y figuras que el vidrio reprodujo fueron los del Antiguo y Nuevo Testamento, y de modo especial las figuras de Jesús, María y apóstoles, las de santos sinnúmero venerados por la Iglesia y á quienes se consagraron templos ó se dedicaron capillas y altares de gremios y agrupaciones populares; las leyendas sagradas ó de general adoración; las figuras de héroes y personajes históricos y de protectores de los edificios en que se hallaban recordados, ó de donadores de imágenes, obras ú objetos de aplicación al culto y sus escudos y emblemas, con inscripciones y leyendas alusivas, y figuras alegóricas, simbólicas, fantásticas y ornamentales para realce de las vidrieras pintadas y sus imágenes. Asemejábanse á transparentes tapices donde la forma y disposición del cuadro pintado eran las de una alfombra y la luz natural su elemento de realce. Coloríanse según principios de luz y efecto de contraste simultáneo y sucesivo, en que el elemento luminoso no era reflejado ni absorbido, sino transmitido á través del cristal con modificaciones del esmalte y color. La distribución de espacios y de figuras era arquitectónica en las vidrieras pintadas, más aún que en los mosaicos y pinturas murales, sujetándose á las de construcción de las ventanas de los edificios, y sus leyes de *euritmia* y *symmetria* dependían de la organización de estas aberturas y sus trazados. Cuando éstos se complican con el alambicamiento y prodigalidad de *tracerías* en los siglos XV y XVI, va extinguiéndose la importancia de las vidrieras de colores y de su pintura por falta de espacio y fondo en que destacarse; pero mientras las construcciones de ventanas de los siglos XIII y XIV lo permiten, campea la pintura de vidrieras en las admirables *rosas* y anchos ventanales, con toda la importancia, grandiosidad, brillo é interés, desarrollándose en ellas cuadros tan pintorescos y completos como los del Hijo pródigo de la catedral de Chartres, los evangélicos y bíblicos de Burgos y Toledo, el Árbol de Jessé de varias partes y las leyendas de santos de catedrales francesas y alemanas. El color con sus encantadoras armonías deslumbra en ellas en torno del ara santa, los ábsides de las fachadas y las naves como misteriosa luz de inspiración sublimada.

Con las vidrieras pintadas deben recordarse los esmaltes aplicados á diferentes joyeles, y muy particularmente á láminas metálicas que componen arquillas ú otros objetos muebles de diferentes empleos.

A las antiguas formas de *niello* y esmaltes *cloisonné*, y especialmente *champlevé*, de que Colonia entre otros puntos germánicos y Limoges en el Sur de Francia (fig. 918), tuvieron la más importante y artística producción, desde el siglo XII sucedió la casi exclusiva labor del esmalte *champlevé* en piezas ó láminas de cobre á que se aplicaba el color. La producción de esta clase reune la consistencia de la aplicación de esmalte, á la riqueza de tonos, vigor, variedad y armonía de tintas severas que hace resaltar el dorado de filetes y la ornamentación de perfiles y fondos en que destacan las figuras generalmente de poco arte y de dibujo descuidado y tosco: el dibujante pintor parece haberse curado sólo de la impresión de color y del efecto general. El precioso esmalte de origen lemosín con temas de la Pasión de Cristo (fig. 924), da completa idea de lo que era esta clase de trabajos en adelantado período.



Fig. 926. – Sellos de Otón I y Federico II de Alemania con impresión bizantina

Eran los tapices en la Edad media una parte importante del ornato de los templos y moradas principales, palacios y edificios públicos ó semipúblicos. Bizancio fué durante mucho tiempo hasta época muy adelantada la ciudad comercial de donde procedían en gran número; pero muchos centros de diferentes regiones fueron después productores de obras parecidas á las de Bizancio, y telas bordadas en domésticas moradas y alcázares reemplazaron las piezas de industrial origen. Bayeux fué una de las ciudades principales entre las europeas que tuvo fama de centro productivo de tapices. Algunos del siglo XI fueron reputados de notables, y entre ellos se conserva todavía parte de uno en que se ve representada la partida de los normandos hacia Inglaterra. Otros restos de diferentes países que son del propio siglo se conservan en Oberzell en la isla de Reichnau y en el convento de Nonnberg en Salzburgo. En varios otros puntos se hallan fragmentos de Bayeux y de centros fabriles de Europa, y de ellos pueden mencionarse algunos en España, siendo digno de especial recuerdo los que de la misma época se conservan en la catedral de Gerona. En éste se figuran episodios del Paraíso y de la Creación entre inscripciones, habiendo en el centro la efigie de Cristo Soberano dentro de un nimbo circular con inscripción ó leyenda. En derredor figuras alegóricas forman cuadro y llenan los espacios que componen margen y fondo á las escenas centrales y de primordial importancia. Las figuras alegóricas son representación de los vientos, astros, elementos y de los meses del año ó estaciones. El bordado de este tapiz le hace creer de industria española, catalana tal vez, y su composición y temas lo ponen en el número de los que su época produjo en Occidente. Su tamaño es de cuatro varas castellanas de alto por cuatro y media de ancho. El de otros, como el mencionado y muy conocido de Bayeux, es de sobre sesenta metros de longitud por unos cuarenta y cuatro centímetros de altura. En su tiempo cubrían paredes, pilares y columnas, sillas y escaños y hasta cerraban en las puertas y ventanas el paso de la luz y del aire, dando distinción á los edificios de que colgaban y ornaban. De los tapices de los siglos XI y XII tomó más de una inspiración la pintura mural, que imitó con los trabajos de aguja las aplicaciones lineales anteriores y dió motivo á las posteriores; y como la pintura mural, tuvo el empleo decorativo de ornar y cubrir



Fig. 927. – Sellos ranceses con recuerdos del período feudal





Fig 928. – Cuño inglés y alemán de época gótica con empresas características

superficies en el interior de los edificios. Los muchísimos tapices posteriores de los siglos XIII, XIV y sobre todo del XV y XVI que aún quedan, forman parte importante de la decoración pintada de diferentes catedrales y de otros templos, de palacios privados ó públicos, y su imaginería es grandiosa é importante, alegórica, legendaria, poemática, literaria en todos sentidos, iconográfica y religiosa. Mas su estudio por muchos lados forma parte de otra sección artística especial en la HISTORIA GENERAL DEL ARTE.

Tarea artística importante produjeron también las miniaturas de los siglos X á XVI en todos los pueblos de Europa. En todos la obra del anterior período, y en especial de la época carlovingia, dejó modelos y estímulos para copiosa labor en los muchísimos monasterios que en Europa entera se consagraban á este arte caligráfico y decorativo. Francia, Alemania, Inglaterra, España, Bélgica, Italia y Suiza podían vanagloriarse de producir conforme á gustos locales con lentitud formados.

Alemania, empero, marchaba desde el siglo XI al frente del adelanto en las miniaturas románicas. Desde fines del siglo X el matrimonio de Otón II con la princesa Teofania, enlazó el gusto bizantino con el germánico ya tradicional de Alemania, y produjo un nuevo tipo de forma pictórica, imaginativa, no imitado de la naturaleza, sino de obras extranjeras. La introducción de gran número de manuscritos bizantinos dió modelos á la imitación de los artistas germánicos, y tal vez fué parte en ello el empleo de bizantinos pintores. Ya antes con Otón I inicióse cierto impulso progresivo con el adelanto general artístico, y en especial con el de la arquitectura, y ahora la labor productora fué mayor con el ejemplo de Bizancio (fig. 814). Las bibliotecas de París, Munich, Gotha, etc., tienen ejemplares de aquel gusto y época que el siglo XI caracteriza. El Evangeliario de Munich, ya citado como de este siglo, con el retrato de Otón III, continúa la misma afición neo-bizantina de las miniaturas germanas, particularmente en las figuras simbólicas *(Roma, Galia, Germania, Esclavonia)*, tributarias del emperador, que le rinden homenaje. Influencia magistral italiana se halla, empero, en otros manuscritos que contrastan con la bizantina, cual se ve en la figura del evangelista San Marcos del *Codex Aureus* de la Biblioteca nacional de París. Un grandioso término medio (latino-bizantino) se halla en un misal de Munich, obra del siglo XI, donde se representa al emperador Enrique II bendecido por Cristo y sostenido por San Udalrico y San Emerando, y cuyas armas protegen dos ángeles. Es la gráfica imagen de la soberanía por derecho divino que más marcada y concisamente se representa.

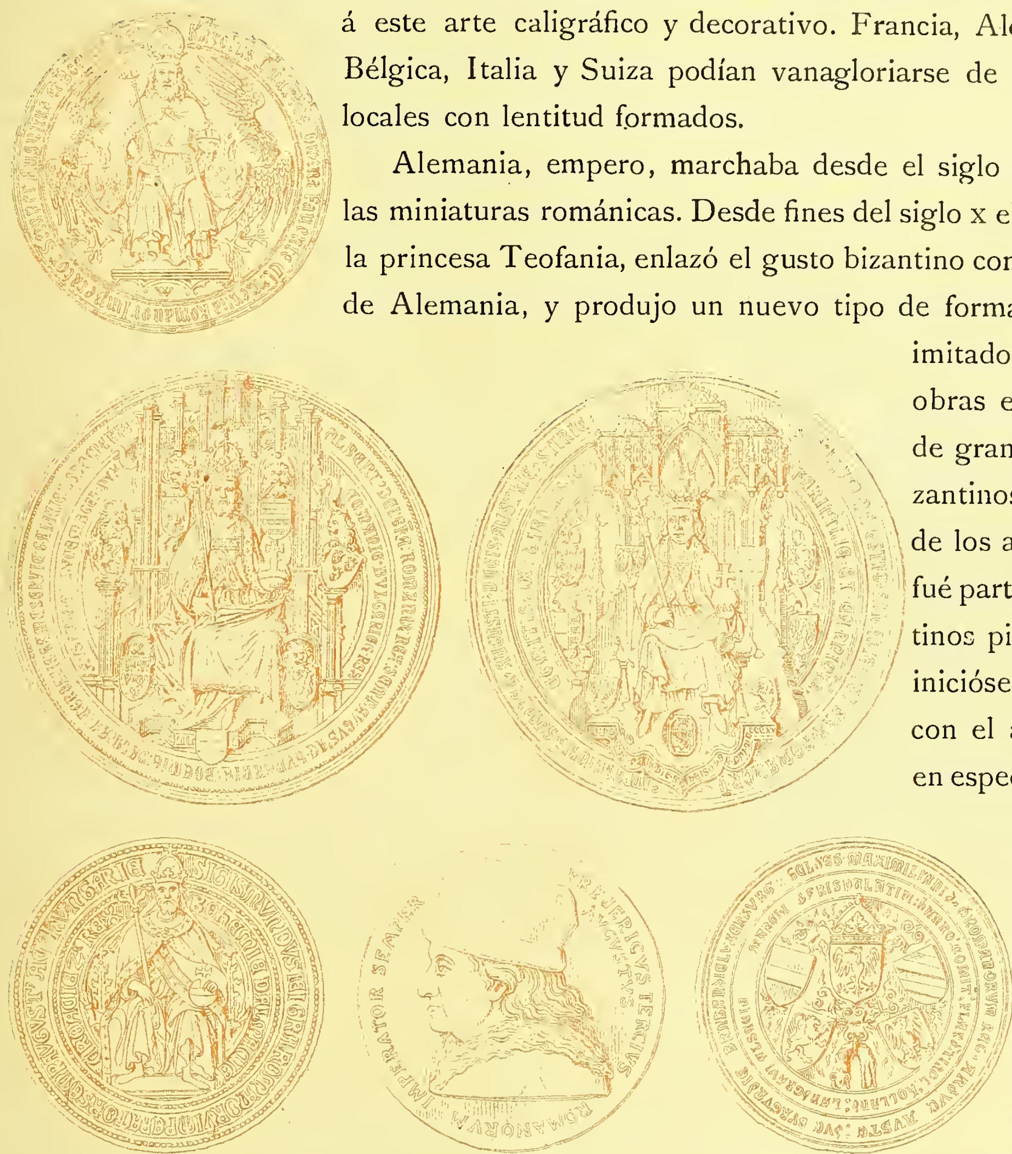


Fig. 929. – Cuños y sellos imperiales de diferentes períodos góticos germánicos, notables por sus empresas, símbolos y adelanto artístico

A medida que adelanta el siglo XII caracterízase con mayor grandeza la miniatura románico-germánica.

Sus asuntos son ya cuadros, como tapices ó pinturas murales. La naturaleza tiene más imitación y la forma más verdad. A veces vida y movimiento marcadísimos dan cualidades artísticas é impresiones estéticas apreciables á las composiciones trazadas. El *Hortus deliciarum* de la abadesa Herrad de Landsperga, ornado sobre 1175 con muchísimas miniaturas, de que se halla el ejemplar en la Biblioteca de Estrasburgo, es un comprobante gráfico del adelanto de este arte pictórico. El período de los Hohentauffen marcó en ésta como en otras artes el impulso nuevo dado á la cultura y preponderancia germánica. Los alemanes señalan muchos otros libros manuscritos importantísimos que recomiendan su época y el período de aquella familia de influyentes soberanos. Al final del siglo XII y comienzos del XIII, una escuela con predominio en el Sur de Alemania y principalmente en Baviera empleaba nuevo mecanismo dibujando á pluma y con tintas varias las figuras de sus miniaturas. Escenas vivientes y con mucho movimiento pintoresco produjo ese procedimiento, en que se hallan fuerza de concepto y trágicos cuadros de psicológica ó sujetiva pasión, como en las Vírgenes ó Madres doloridas (fig. 855), que tienen disposición dramática y trágica: pertenecen éstas á un poema con la Vida de la Virgen por *Wermer*, fraile de Tegernsee. La *Eneida* de *Enrique de Veldeck* es otro de los manuscritos á pluma que se mencionan como característicos de esta escuela germánica meridional.

Entre los siglos XI y XII la literatura caballeresca que apunta, tiene brillante elemento decorativo en la pintura y dibujo á pluma que le sirvió de ilustración. Las grandes y complicadas letras capitales con entrelazados ornatos y ramas son desde el siglo XII comunes en las páginas brillantes de ornato y figuras de los coetáneos libros de rezo, misa ó coro, y toman con el siglo XII monumental apariencia complicada, como en un pasional de Stuttgart ó en el salterio del landgrave Hermán de Turingia, donde hay modelos de apóstoles del más bello efecto ornamental. Interesantes son del siglo X el Evangeliario de Egberto y el de la Biblioteca de Munich; en el XI el salterio de Berlín, un misal de Bamberga; en el XII el Evangeliario de Bruchsal (Museo de Carlsruhe) y tantos libros antes citados, ú otros poéticos, ingenuos, religiosos y sencillos libros, de letras capitales, escenas y cenefas ornamentales notabilísimas dignas de recordación.

En Francia impulso parecido al de Alemania marca etapas sucesivas y ordenadas en los siglos X, XI y XII. En el X, empero, el ingenio y arte iban rezagados como en arquitectura y escultura. El arcaísmo rígido continuó en el transcurso del XI, como se ve en manuscritos de Auxerre, Noailles, Limoges y San Sabino. Inglaterra sufrió la influencia carlovingia y cultivó el estilo anglo-sajón hasta la conquista normanda, fundando y sosteniendo escuela de prestigio en Winchester. La época normanda transformó el gusto inglés antiguo en románico puro. El estilo irlandés continuó con empuje y prestigio esparciéndose en países varios de Europa por mediación de instituciones monásticas. De Inglaterra merece recuerdo el rico benedicional de Acthelirold. En Bélgica y en todo el país neerlandés hubo un gusto intermedio entre francés y germánico, aunque éste en menor grado y con ribetes ingleses. El salterio de Notker Labeo, salido de San Galo á fines del siglo XI, merece recuerdo á pesar de las excentricidades de su ingenio: la figura humana aparece en este libro torturada, disecada y escueta por un gusto fantástico austero. En España el gusto francés y el irlandés unidos ó aislados se estacionan durante largo tiempo. En el siglo XIII impone el Mediodía de Francia su preponderante adelanto del lado acá del Pirineo, pero con brillantes resultados y miniaturas notables.

Y en todo el continente europeo fué á los albores del siglo XIII cuando la separación del escriba y del iluminador ó miniaturista tuvo lugar con adelanto de uno y otro empleo del arte y del oficio.

Era Francia en el siglo XIII el país de más adelantado arte en decoración como en arquitectura, y lo era á la vez por circunstancias especiales en pintura de manuscritos. París, centro intelectual de Francia, uno de los privilegiados cerebros de Europa, tenía con sus ciencias y sus letras condiciones favorables para el cultivo y adelanto de la miniatura. El arte gótico, espléndido en aquel centro preeminente, dió

tipo y formas al dibujo de los *ilustradores* ó iluminadores de libros, y la pintura de vidrieras le inspiró su magia de color y la brillantez de sus tonos. Letras capitales riquísimas con fondos de oro y tintas vivas y luminosas; vigorosos toques de color; finas y brillantes mezclas ó medias tintas; ornato variado y caprichoso de líneas y hojas entrelazadas, de flora y pequeña fauna vulgar, pintoresca ó fantástica monstruosa; figuras sueltas ó en grupo, formando cuadro y centros ó remates con árboles y casas ú otros accesorios, son motivos culminantes de las miniaturas francesas. En los márgenes de las páginas, franjas, cintas ó cenefas de ornato forman orlas preciosas de concepción y trabajo peregrinos que encuadran y realzan las tersas y pulcras páginas de caligrafía primorosas. El salterio dicho de San Luis con sus letras grandiosas historiadas es una de las clásicas obras de la Biblioteca nacional de París que marca época histórica en la miniatura francesa.



Fig. 930. – La Virgen con el Niño, por Guillermo de Colonia. Museo de Nuremberga (de fotografía)

Esta se extiende, según cronologistas, hasta mediados del siglo XIV. En él se efectuaron cambios de gusto con la mayor riqueza de las orlas que constituyeron un relevado adorno de las páginas, con los mil entrelazados de hojitas y trazos en voluta, con centros de más efecto, salpicados de monogramas y letras enlazadas, aves y pájaros, motivos de caprichosa fauna llena de gracia, henchidos de fantasía, que fueron peculiares de aquel siglo XIV. Estos marcos de página lo son también de letras, que forman entonces grandes composiciones de asuntos bíblicos ó legendarios inspirados en el relieve gótico, con adición de medallones ó motivos de imaginería. Modelo de este gusto francés del siglo XIV es el precioso salterio de la duquesa de Berry conservado en la Biblioteca nacional de París, cuyos cuadros, orlas y pinturas tienen fama común de peregrinos. En su tiempo se salpicaban esos ornatos con intencionadas figuras, á veces satíricas, llamadas *droleries*, como se ve en las páginas del libro de rezo de la misma duquesa de Berry, donde hay un obispo bendiciendo, con mitra y báculo, que tiene pies no humanos, y en una biblia de Stuttgart, donde hay escenas grotescas, caprichosas y llenas de gracia. Esta ingeniosa y rica ornamentación historiada fué llevada á su mayor aparato y auge á fines del siglo XIV y en el XV, siendo merecedoras de memoria en esos siglos muchas biblias historiadas, algunas obras como la vida de San Denis y varios libros de rezo, de *oficios* y otros estimados por lo magníficos. Con los libros religiosos de entonces débese hacer memoria de las leyendas, poemas y novelas, libros de *maravillas* y muchos otros que eran gala de colectores espléndidos de entonces. El apoyo dado por los soberanos, príncipes y magnates á los iluminadores, contribuyó en gran manera á la esplendidez y belleza de los libros pintados y á la habilidad de sus autores de miniaturas. Francia dió su tipo á Inglaterra, que le imitó y reprodujo, siendo autores belgas algunos de los que en Francia é Inglaterra tuvieron fama de más ingeniosos y hábiles pintores de manuscritos. España, puesta en contacto con Francia por la naturaleza y con Francia y Bélgica por los artistas, tomó por guía la misma escuela franco-belga y les siguió en muchas obras que son ejemplares preciosos.

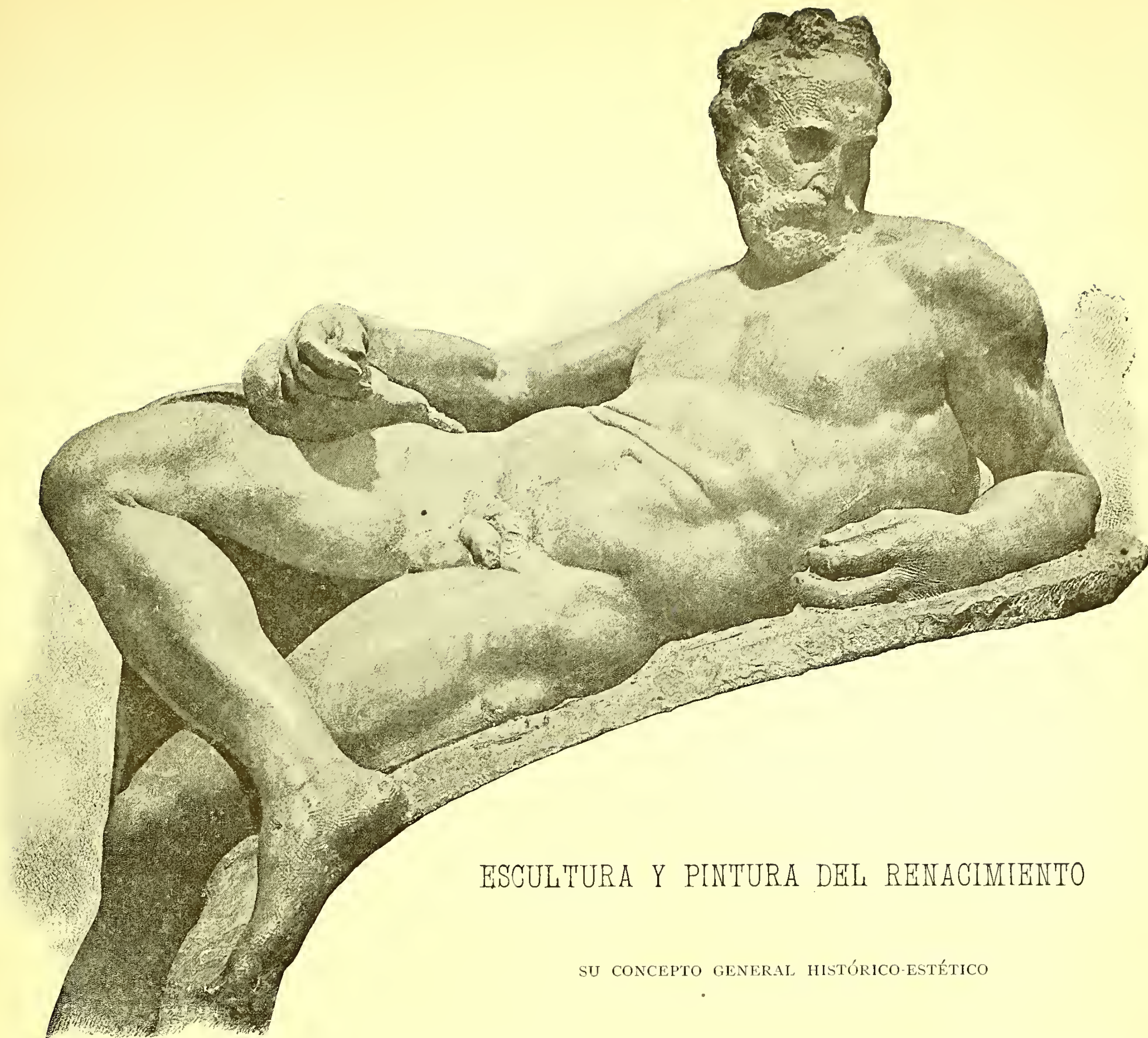
En cuanto á Alemania sufrió, aunque en grado menor, la influencia y presión francesas, especialmente desde el siglo XIV. Sus biblias, evangeliarios, pasionales y salterios son pura imitación francesa, y otras

germánicas con rasgos humorísticos de fantasía ó de *humor* alemán, que producían figuras grotescas y escenas jocosas, cual las ya indicadas, como las marginales de la Biblia de Stuttgart. La *Biblia Pauperum* de San Florián de Austria semeja á las biblias historiadas de Francia; el pasional de la princesa Kunigunda tiene escenas de una novia en uno de sus márgenes que parecen legendarias caballerescas. De esta clase son muchísimas miniaturas que se produjeron en Alemania, las cuales caracterizan la manera peculiar de la época. En Bohemia se hacían desde el siglo XIII miniaturas parecidas á las alemanas *(drolatiques)*, jocosas: están llenas de rasgos de ingenio vivaz y movedizo é interesan como las francesas y germánicas. Las que posee la biblioteca del príncipe Lolokowitz de Praga tienen fama de características y son tipo de su clase. Y desde mediados del siglo XIV (1350) hay número apreciable de manuscritos, de los que Austria, Bohemia, Praga, Berlín, dan bellísimos ejemplares de belleza, elegancia, riqueza y arte exquisito en otros breviarios, evangelios, biblias, misales, libros de salmos y rezo, obra de gusto más ó menos germánico y de visible influencia francesa. La biblia real de Wenzels (en Viena) es de lo más notable que del siglo XIV al XV se produjo.

Más original aparece en Alemania la ilustración de manuscritos en las obras profanas, como comedias y piezas poéticas, y en especial en las obras nacionales de los Minnesingers ó Minnelieders que prestaban al ingenio y vena de los artistas del país. Sencillas é ingenuas á veces, plagadas de incorrecciones, son, aun así, de nuevo atractivo por la expresión sentimental y las pasiones delicadas que animan sus figuras. Las del manuscrito de *Guillermo de Orange* (1334) conservadas en la Biblioteca de Casel, las *Wiengartner* de la Real de Stuttgart algo posterior y las del manuscrito *Manesiano* de París son dignas de consideración por las finezas de sentimiento de que dan abundantes pruebas. Libros caballerescos como el *Perceval* de Wolfram de Eschenbasch (en Munich), el *Tristán* de Godofredo de Estrasburgo, también en Munich, tienen primores sentimentales comunicativos entre incorrecciones á granel. Las escenas de viaje son en ellos características por lo románticas é ingenuas. En los Minnelieders hay monotonía de asuntos, pero no faltan primores en varios, cual en uno de París, obra del siglo XIV, que tiene ciento catorce bellísimas y grandes miniaturas de interesantes temas y seguro dibujo. El de Conradino (Conrado el joven) en partida de caza, y otros de personajes históricos coetáneos enzalzados por la poesía, dieron motivo á los pintores de manuscritos para representar con figuras ideales escenas en que tomaran parte soberanos, damas y caballeros de señalado prestigio é interesantes actos. Figuras alegóricas como la de la *Soberbia* recuerdan las imágenes poéticas comunes á la sazón.

Queda por mencionar el arte de grabar cuños y sellos durante la Edad media, en especial desde el siglo X. La forma rústica en el período románico interesa más como noción histórica y de indumentaria que como arte. En ella hay, empero, recuerdos artísticos atractivos y que confirman los de la historia, recuerdos que sólo por los sellos y miniaturas pueden saberse. Tales son, por ejemplo, los del bizantinismo que se ve en las figuras regias de Otón I, Federico II y otros soberanos (fig. 926 y 927), ó de los rasgos caballerescos y feudales de los sellos franceses (fig. 927): rasgos que fueron peculiares de su arte y que revelan influencias y adelanto en el grabado de metales. El arte y la historia con sus distintivos característicos están en ellos estrechamente enlazados y hablan el uno por el otro. En la época gótica la riqueza heráldica de los sellos ingleses (fig. 928), distintivo del país de Gales, tradicionalmente y por educación aristocrático, las bellezas y magnificencia de los imperiales germánicos, son dignos de mencionar como historia y como arte y de potente estima por las cualidades selectas de éste que tiene todos los atractivos pintorescos de los mayores relieves del tiempo, y una perfección de trabajo acorde con el adelanto plástico de los períodos que producían retratos admirables y composiciones escultóricas de nota y estima. Estos sellos (fig. 930) hacen parangón al de Maximiliano I (1493), modelo de sello regio.

Con tales obras artísticas sólo falta recordar las famosas pinturas en tablas que con típico modo formaban retablos y trípticos en los altares de las basílicas (figs. 925 y 930).



ESCULTURA Y PINTURA DEL RENACIMIENTO

SU CONCEPTO GENERAL HISTÓRICO-ESTÉTICO

Mezclado con los últimos primores de la Edad media desvélase en el arte europeo de los siglos XV y XVI la unión de dos tendencias en el fondo opuestas que exteriormente se completan. El concepto sentimental y romántico que emana de la creencia y la poesía de esa época, y la forma selecta, rotunda y clásica, inspirada de la escultura antigua, son dos cualidades que aparecen en germen desde fines del siglo XIII, desarrollándose en los siguientes, particularmente en el XV. Las obras de éste en su último tercio y las neo-góticas del XVI son de una belleza y primor externo que encantan, teniendo á veces todas las finezas espirituales y de ingenio y todos los primores de una técnica maestra (fig. 852): á veces grandeza y maestría se enlazan (fig. 851) produciendo obras de nota en que no se sabe qué admirar más, si la valentía del ingenio ó la del arte, si lo vigoroso del concepto ó la plasticidad saliente de la forma, si el alma grande ó briosa que vivifica las imágenes ó la verdad fascinadora del cuerpo varonil que las hace monumentales y corpóreas. Las delicadezas de gusto y las elegancias artificiosas de que casi todas ellas están matizadas comúnmente, son sólo primores aristocráticos y peregrinos de un arte más moderno, que tiene conciencia de lo que hace por obra de unos artistas que anhelan y se gozan en hacer gala de sus méritos.

Esa mezcla de cualidades que antes parecieron antagonistas veníase efectuando desde el siglo XII en Italia y desde el XIII en el resto de Europa, ya por la admiración de las obras antiguas clásicas traídas por los bizantinos y al empuje de los iconoclastas, ya por los soberanos, papas, prelados, señores, monjes, etc., entusiastas de lo clásico y antiguo, que nunca perdió por entero su prestigio. Esta admiración de lo antiguo fué más permanente en Italia, donde existían sinnúmero de restos clásicos griegos, etrus-

cos, romanos, que en otras partes donde los restos eran menos comunes y admirables; mas en todos los países, cual en Burges, Reims, Bamberga, etc., la influencia de obras clásicas se deja entrever por el desnudo y el plegado de las buenas figuras esculpidas y pintadas. El ya mentado Villard de Honnecourt en su álbum legó recuerdos del estudio clásico que aseveran lo común que debía ser entonces la admiración de lo antiguo entre artistas de todos grados. La literatura selecta, los manuscritos antiguos, los filósofos y poetas, los doctores y padres de Oriente dejaron en sus obras admirables terreno abonado para nuevas plantas que debían andando el tiempo verse ufanas y criadas como brote y árbol de aspecto clásico. Dante señalaba ya ese brote del árbol que á la sombra de alcázares y claustros crecía recordando *il puzzo del paganesmo*, que distinguía ó contaminaba el arte según el manantial en que bebía; y los arquitectos, escultores, letrados y frailes de la Edad media recordaban la admiración que el arte aquel les producía con las clásicas obras é imágenes representando á Platón, Aristóteles y otros sabios antiguos entre los profetas y santos, ó acompañándose con ellos, como Dante con Virgilio por las regiones poéticas, misteriosas y sobrenaturales.



Fig. 932. – Retrato del papa Julio II, por Rafael. Galería Corsini, Florencia (de fotografía)

En los siglos XIV y XV creció el gusto clásico y el espíritu imitador de obras antiguas. En Italia sobre todo con los Pisano y Giotto se desarrolló la afición á la antigüedad, imitando en escultura la etrusca, en sepulcros entonces conservados, y con los maestros del siglo XV del Norte, centro y Sur de Italia tomó verdadero vuelo la afición á la forma, bella, natural y mítica y á la realidad viviente tomada del natural é inspirada de los clásicos en el siglo XVI. Rafael y Miguel Ángel, Juan de Bolonia y Benvenuto Cellini fueron los que con sus bellísimas estatuas y el estudio de la forma y gusto clásicos llevaron á término aquel preludiar del siglo XIII á XIV, aquella adivinación del XV y el ideal del XVI.



Fig. 933. – Retrato del papa León X, por Rafael. Galería de los Uffizi, Florencia (de fotografía)

En plena expansión clásica el siglo XVI tuvo protectores ilustres que trabajaron ó cooperaron á su desarrollo y prestigio. Los papas, y entre ellos Julio II y León X, los Médicis, y con éstos Cosme, Lorenzo el magnífico, Juliano (figs. 932, 933 y 934). Cardenales, letrados que la historia hizo ilustres; nobles cortesanos y privados aficionados á la filosofía, al arte y las letras; príncipes y soberanos de Milán y Toscana, Nápoles, Venecia, Bolonia, Roma y otras ciudades importantes con escuelas de arte, todos aficionados ó entusiastas de las artes y las letras antiguas, estimularon el desenvolvimiento del espíritu

neo-clásico ó cristiano injerto de clasicismo que caracterizó desde su origen el período histórico hoy conocido por época del Renacimiento. Era el período de mayor ascendiente artístico de la erudición antigua.

Impelido por tendencias de secta contribuyó también á su desarrollo el novel protestantismo, que con sus aversiones á la superioridad de Roma estimulaba cuanto podía recordar lo antiguo y clásico en oposición al espíritu teológico y dogmático que dominó en la Edad media. Con sus aversiones y oposición creó en el centro y Norte de Europa tendencias realistas emanadas de la observación y estudio clásico; espíritu naturalista opuesto al sentimental y poético-romántico de la época que acababa. Como en literatura, en artes tomó el Norte con el protestantismo caracteres peculiares, tradicionales en parte que marcaron tendencia nueva imitativa de la realidad, que allí como en el Mediodía, puede llamarse renaciente. La defensa atlética de los afiliados á Roma, como San Ignacio de Loyola, no pudo poner un valladar á ese espíritu naturalista de que Suiza, Alemania, Inglaterra y parte de Francia se hallaban imbuídas, ni contener en el Mediodía, y sobre todo en Italia, que creciera la pasión por lo antiguo, desde entonces dicho *clásico*, y hasta por la filosofía, poesía y mito, literatura y arte de Grecia, Etruria y Roma.



Fig. 934. – Estatua de Juliano de Médicis, por Miguel Angel (de fotografía)

Espíritus rígidos y templados como el monje Savonarola habían intentado oponerse á la impiedad y á la invasión *pagana* inspirados en el evangelio; guiado éste por la moral más recta y pura, por el patriotismo y amor á la libertad más intensos, lo había intentado en vano con atlético esfuerzo, apoyado por prelados, monjes, sacerdotes, nobles, pensadores, filósofos, literatos y artistas, por un séquito selecto y numeroso, por un aura y un entusiasmo populares imponentes; mas tuvieron que ceder todos ante el empuje de las corrientes coetáneas, y como el casi santo discípulo de Santo Domingo hubieron de agotar su sed cristiana en la hoguera ante la población de Florencia que veneró sus cenizas.

El empuje de la época era arrollador; universal en Europa, venía preparado de antemano y hallaba por elemento vital la sociedad de todas partes, y por apoyos y estímulos el papado, los príncipes y magnates, los pensadores filósofos y artistas y el batallador protestantismo.

El amor á la naturaleza era su aliciente, y á la naturaleza humana sobre todo, elemento moderno



Fig. 935. – Bacanal de niños, por Donatello. Museo nacional de Florencia (de fotografía)



San Pedro y otros apóstoles y santos, por Palma el viejo



La Virgen y el Niño Jesús, por Alberto Durero. Composición realista y estilo germánico



La Madona de San Sixto, por Rafael



Sepultura de Jesús, por Alberto Durero. Composición realista alemana

Fig. 936. – Composiciones italianas idealistas, comparadas con otras realistas alemanas, todas del Renacimiento

parecido al que dió vida á las artes de Grecia y Roma. Desde el siglo XII en Pisa y otras partes los precursores; desde el XIII los pisanos y Giotto en un ante-renacimiento; en el XIV y XV los cuatrocentistas y maestros del *cinquecento*, los iniciadores del Renacimiento, especialmente los escultores (fig. 935); en el XVI Rafael, Miguel Ángel y hasta Leonardo de Vinci, con sus cartones, sus lienzos y frescos y sus estatuas, crearon el verdadero renacimiento neo-clásico, y en el XVI y XVII en Venecia con los encantos del color, en Florencia y Módena, Parma, Roma, Nápoles, Bolonia siguieron los influjos diversos: en toda Italia durante cerca de cuatro siglos, se tomó la naturaleza por guía del arte y signo distintivo del Renacimiento.



Fig. 937. – Jesús azotado y coronado de espinas en casa de Pilatos. Mitad de un díptico de la escuela de Colonia (de fotografía)

Este tuvo aquí por una serie de concausas esencial sello antiguo, siendo las más culminantes aquella tendencia expansiva de que Europa toda estaba saturada á contar del siglo XIII, aquella aspiración á la libertad que estimulaba á los pueblos, aquella autonomía regional y ciudadana que por todas partes se cimentaba y aquella afición á las letras clásicas que se había hecho general. Modernamente los estudios de arte antiguo (siglo XV á XVI), los descubrimientos de Italia y otras partes de Europa que iniciaron la erudición, las excavaciones portentosas de Roma que avivaron el sentimiento patriótico de Italia, siempre entusiasta de su pasado, dieron la última mano, y con Rafael y Miguel Ángel el golpe de gracia á la forma del neo-clasicismo que era llamado en el mundo Renacimiento (figs. 931, 934, 941 y 944, etc.)

En el Norte de Europa, y particularmente en Germania, fué sobre todo la pasión realista la que daba sello moderno al arte. La antigüedad era allí menos conocida, no era en modo alguno popular, y no podía tener más que entre los doctos y excursionistas artífices sello ó rasgos clásicos. Pero el apego á la naturaleza era allí vivísimo; venía informando el arte cristiano desde mediados del siglo XIII y aparecía con vigorosos rasgos en los siglos XIV y XV. Y no era un simple naturalismo de impresión general, sino un naturalismo realista, un verdadero y marcado realismo que prefería lo feo á lo vago con tal que fuese natural. Las obras de los maestros de Colonia (fig. 937) son viva y notoria prueba de ello, y las de casi todos los autores alemanes, de diferentes escuelas belgas y francesas del Norte corroboran la convicción realista de los artistas góticos y neo-góticos germanos.

De dos modos puede considerarse, pues, el renacimiento de Europa á contar desde su origen, ó como una tornada al gusto clásico antiguo, como una aspiración al paganismo, cual aconteció en Italia, ó como constante estudio del natural viviente en su forma y espíritu, cual sucedió comúnmente en Alemania, Bélgica, Francia, Inglaterra, España, en escuelas y autores de Italia, copistas del natural (fig. 940). La primera manera fué con todo la que tuvo significado histórico porque reunía la segunda; porque fué la más notoria y la verdadera vuelta á las formas no usadas y á olvidadas de antiguas generaciones que como concepto histórico y hasta como forma estética no tenían razón de ser. Cuando Vasari y otros hablan de un *rena-*

cimiento, refiérense sólo al estudio de la realidad viviente que renacía en su tiempo; mas la moderna historia juzgando las obras de entonces le dió más lato sentido calificando de neo-paganismo la nueva forma de entender el arte y sus concepciones. Este fué, en verdad, el término á que se abocó el Renacimiento en el siglo XVI y á que marcharon aquellos pueblos donde se hablaba de los dioses, cuando se mentaba al Dios uno ó á Cristo Nuestro Señor, se representaba á la Magdalena como nereida ó bacante y á la Virgen inmaculada, á la Concepción purísima, en forma de Venus desnuda saliendo de la onda del mar entre amorcillos y engendros míticos. Y fué éste el modo de entender aquella *evolución* histórica cuando entró todo el Olimpo con sus verdores y liviandades á formar honesta parte de la existencia coetánea y á matizar la poesía de los vates más preclaros con juguetonas imágenes sin significado moderno.



Fig. 938. – Santa Cecilia, de Donatello (de fotografía)

Al arte germánico y del Norte, anterior al siglo XVIII, corresponde la segunda manera de considerar el Renacimiento; al arte italiano la primera, en especial en escuelas varias de los siglos XIV y XV en todas las del XVI y siguientes. Y fué el modo de considerar el arte moderno en Bélgica, Francia, en algún modo en Alemania, por pintores de España en el siglo XVII, y con general pasión y frivolidad en el XVIII en que Venus y el Amor tuvieron rasgos antiguos de clásica decadencia y verdor sensualista. Dividiráse, pues, según esas dos tendencias el Renacimiento artístico, dando á cada parte su sello tradicional ó advenedizo, según el tiempo de que se trate ó el pueblo, italiano ó germano, flamenco, francés ú otro. Y haráse resaltar en ellos una apariencia común: la mezcla cristiano-pagana que en todas partes se halla y que por razones lógicas y á las veces históricas fué su modo de ser legítimo.

Con la vuelta al natural ó á la naturaleza viva como base de estudio y modelo de todo arte, halláronse muchísimos modos distintos de entender esa naturaleza según escuelas y autores; siendo distinta por cierto la comprensión de un Donatello ó de un Verocchio, de la de un della Robbia ó un Guiberti, de un Rafael ó un Miguel Angel, un Cellini, un Durero, un Vischer, un Goujón ó un de Vries; pero se hallaron dos cosas comunes: una, el estudio del desnudo basado en la anatomía, que para algunos artistas fué ciencia maestra (fig. 939) que se llevó á veces á la exageración (en Miguel Ángel, por ejemplo); otra, el estudio de la perspectiva que desde Pablo Ucello (1393-1470), fué la ciencia de las impresiones y de la ilusión escenográfica, dos adquisiciones del Renacimiento que utilizaron en gran escala los siglos XVI, XVII y XVIII y que contribuyeron á dar impresión real á las escenas con las líneas, la luz y el color.

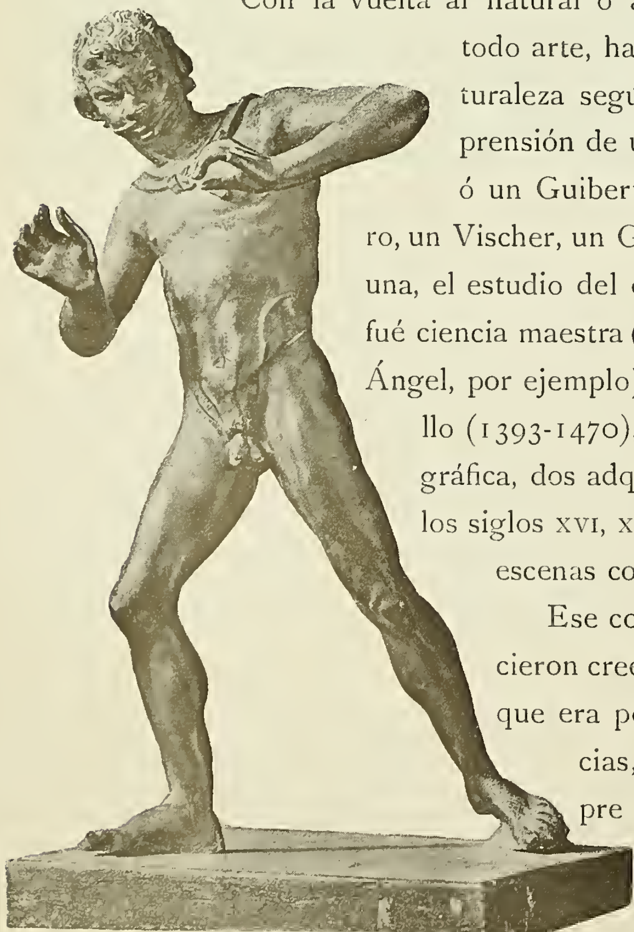


Fig. 939. – Marsias, de Antonio del Pallajuolo. Museo nacional de Florencia (de fotografía)

Ese conjunto de circunstancias y otras que de ellas emanan, hicieron creer á los hombres importantes de Italia en los siglos XV y XVI que era posible hacer renacer la vida, espíritu y costumbres, ciencias, letras y artes de Grecia y Roma, desaparecidas para siempre 1500 años antes. ¡Error increíble! ¡Fanatismo y obcecación quizás sin segundo en la historia! Creer en esas transformaciones era creer hacedero el borrar para siempre los efectos, el trabajo y hasta las huellas de quince siglos; era olvidar que al morir una era, nace otra que recuerda

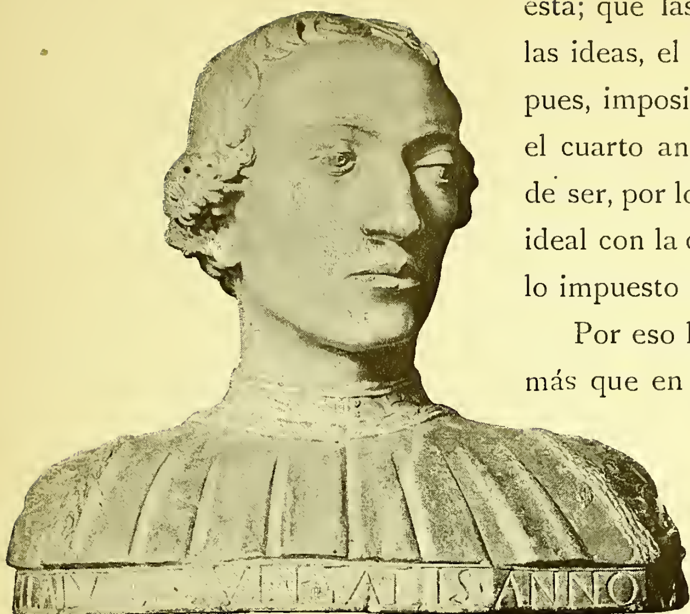


Fig. 940. – Rinaldo della Luna, por Mino de Fiesole. Museo nacional de Florencia (de fotografía)

ésta; que las generaciones se suceden, heredándose unas á otras las ideas, el estado de civilización y hasta los sentimientos. Era, pues, imposible que el siglo XV fuese sustituído por el primero ó el cuarto anteriores á la época cristiana; y el Renacimiento hubo de ser, por lo tanto, en países como en Italia una aspiración á aquel ideal con la continuación mejorada de lo existente, modificado por lo impuesto ó añadido (1).

Por eso los caracteres neo-clásicos de Italia no fueron clásicos más que en apariencia, siendo como se ha dicho griegos y romanos, no según estos pueblos y civilizaciones, sino á la italiana y á la francesa. Lo que quedó de esos rasgos no fué un cambio de modo de ser histórico, sino un cambio de ideas y gusto. En el arte produjo un nuevo sello ideal que nunca se asemejó al verdadero clásico griego ó latino, sino que fué de un gusto entre cristiano y antiguo. El amor á lo bello espiritual, el encanto de lo hermoso de cuerpo como en la antigüedad clásica, unido á lo bello, selecto, simpático, encantador del alma, henchido de espiritual poesía que era propio de la Edad media, caracterizó al arte del nuevo período que buscó en ese enlace su ideal (figs. 938 y 941). Los maestros de los siglos XIV á XV le sorprendieron más clásico; los del XV italiano más romántico; en el XVI toma el enlace de los dos elementos, rotundidad y relieve; hácese poético, delicado ó selecto en mano de ciertos autores; se humaniza y fantasea en el XVII, y caracolando las formas y con artificio entre el XVII y XVIII, olvida lo selecto por lo imponente, rebuscado y violento y por la aspiración al efecto, creando un arte fantástico á veces, falso y convencional siempre, que tomando el amaneramiento por gusto, doblega la forma real á la desarreglada ó excitable fantasía, olvidando la sencillez de la naturaleza. Fué aquel gusto de lo caracolado, último desvío del Renacimiento, conocido por barroquismo.

En el decurso de esos siglos contrastó el ideal de Italia, el llamado bello ideal neo-clásico, con el naturalismo germánico ó con el realismo flamenco-germánico ó de otros países, produciendo tendencias y gustos artísticos distintos; aquél más parecido al antiguo, éste emanado directamente de la Edad media, que contrastan de marcado modo al comparar sus obras. Un maestro alemán, Moriz Carrière, puso en comparación diversas obras de Rafael y de Guido Reni con otras de igual tema de Durero y de Holbein (el joven); el retrato del pintor Urbino con el del pintor de Maximiliano; la Virgen de San Sixto con la Madona del burgomaestre Mayer, por Holbein; el Pasmo de Sicilia y el Cristo con la cruz á cuestas, de Durero; la Santa Faz, de éste, y el Eccehomo, de Guido; y el contraste que de esas obras resulta es el más vivo, crudo y chocante. Las dulzuras y encantos rafaelescos y las crudezas rígidas y arcaístas del maestro de la escuela de Franconia; las armonías suaves y redondas modulaciones

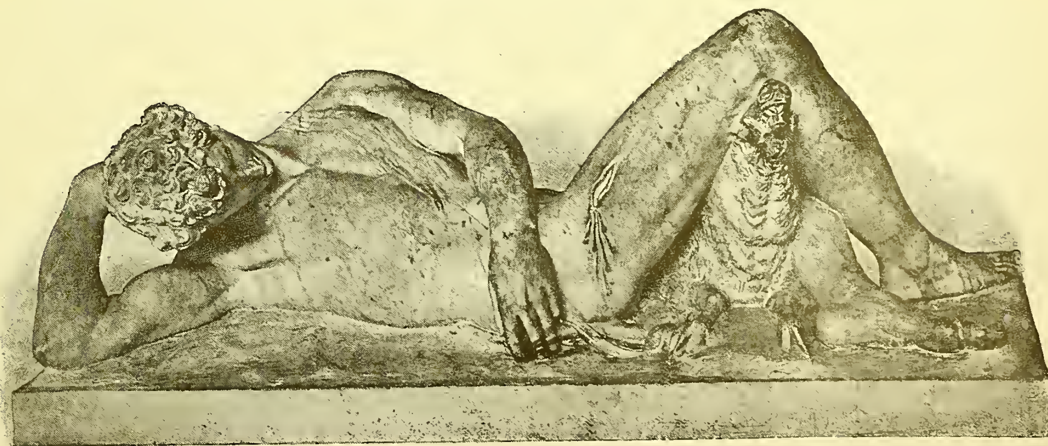


Fig. 941. – Abel, estatua de Miguel Angel Buonarrotti (de fotografía)

(1) Véase la Introducción del libro *A. Viladomat*, página 18, por el autor de éste.

de Reni y las formas enjutas y trazos secos del grabador de estilo alemán; el aspecto burgués, natural, viviente y bonachón de la Virgen y adoradores en la Madona de Holbein, y los celestiales encantos de la admirable Virgen de San Sixto, son de una oposición tan marcada y de contraste característico de dos escuelas como el idealismo italiano y el naturalismo realista germánico. Son dos notas salientes de concepto, forma y color que se realzan y oponen mutuamente una á otra y que hablan con gráfico ó plástico lenguaje de las aficiones de dos pueblos, de las concepciones de dos artes y de los estudios y modo distinto de entender el arte de maestros de escuelas y estilos distintos, emanados aquí del neo-clasicismo y allí del neo-romanticismo renaciente, hijo legítimo y sucesor directo del arte de la Edad media. En unos y otros hay méritos; en unos y otros rasgos típicos, originalidad y estilo, que son cualidades de estima, tomando éstos por guía la pura y escueta naturaleza, y esotros el ideal, modelo del arte magistral antiguo. Y lo que de tal comparación resulta puede verse de nuevo cotejando otros autores y otras obras de la idealista Italia y la Germania realista (figs. 936 y 937, 942 y 943, y otras del capítulo).

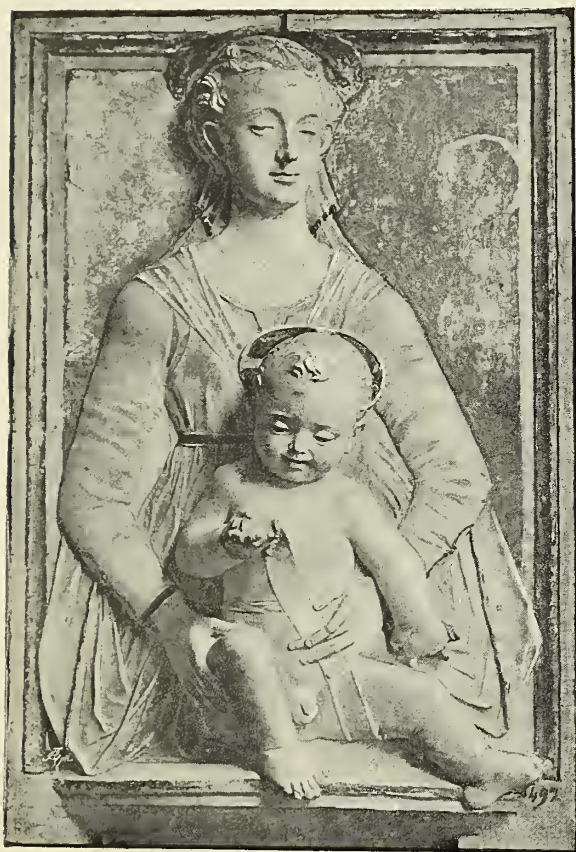


Fig. 942. – Madona de Mino de Fiesolo. Museo nacional de Florencia (de fotografía)

Como término medio entre el ideal italiano y el realismo germano tienen los Países Bajos, Holanda, Francia, España y Portugal y hasta Inglaterra su parte intermedia, según las condiciones de localidad y el peso de influencias extranjeras ó de los dos países que deciden en la cultura artística de los demás. Bélgica y Holanda fueron esencialmente germánicas hasta fines del siglo XVI, y aun entonces con condiciones locales, como en las pinturas de Rubens, Van Dyck y de los muchos pintores en pequeño de Holanda y Flandes que volvieron de Italia á su país completamente vírgenes de toda influencia externa. Francia fué apasionada de las figuras y mitos antiguos, de la sencilla redondez clásica que la legaron por modelo los escultores griegos y latinos, pero tomando por tipo los personajes monásticos de la vida conventual, como Lessueur ó los cortesanos de Luis XIV, y á su señor como Le Brun, ó á los maestros de Roma y Fontainebleau idos de Italia, como Poussin, que fué poeta de lo clásico con sentimiento cristiano. España tuvo del clasicismo el ambiente, de la antigüedad clásica y la mitología las figuras, los nombres y cierta aspiración poética, y del Renacimiento la afición al estudio de la naturaleza, pero con una acendrada fe popular alentada por el contacto del claustro y por un realismo italo-germánico en forma y colorido, que transformó la ardiente y apasionada vida regional saturada de local color y henchida de patriotismo. En todos esos pueblos se neutralizó el influjo del Renacimiento y del neo-clasicismo por condiciones etnográficas y geográficas, transitorias circunstancias y personajes históricos que forman las notas salientes características de cada país y de sus épocas. Mas en todos esos pueblos su arte del Renacimiento y del neo-renacimiento tuvo también caracteres modernos é influencias exteriores (de Italia, Alemania y Flandes), que no permiten confundir sus obras con las de anteriores tiempos. El fuerte sabor cristiano dominaba en todos ellos, aun donde el protestantismo tuvo imperio, y el apasionamiento nacional distintivo de España sobresalía en todas partes, á pesar de las lucubraciones de los doctos, de la imaginación de los poetas, de las contiendas políticas y las exacerbadas por la creencia en fanática y desoladora lucha. Los siglos XVII y XVIII tomaron en todos esos pueblos un sesgo peculiar de época, fantaseando con los mitos y con la poesía antigua y creando un seudo-clasicismo pueril y artificioso, que

se colorió en varias partes, como en la Francia de Luis XV, con los verdores galantes y el rosado subido de la vida desenvuelta de la sociedad aristocrática. El Olimpo, la Arcadia, Venus y Eros y la cohorte báquica fueron con sus símbolos y sus mitos un pasatiempo entretenido y de intención picaresca del arte y de la poesía. Pero ¡qué lejos estaba aquel fantasear del ingenio y aquel juego de la seriedad poética que produjo en Italia el vasto cuadro de mitos y dioses que la poesía transformaba y la pintura y escultura hicieron grande y admirable en manos de vates y artistas!.... ¡Qué baladí y artificioso fué en el siglo XVIII!

Nació con empuje, grandeza y fecundidad el período llamado Renacimiento. Desde sus primeros ensayos una actividad ejemplar, tal vez única en la historia del humano espíritu y sin memoria en la historia del arte, produjo tan copiosa labor y cúmulo de trabajos como pudo hacer la antigüedad griega, y con más extensión de pueblos y variedad de temas que ninguna otra época histórica. La magnificencia de aquellas primeras obras de los siglos XIII al XVI se compara en belleza, hermosura, elegancia y distinción escultural con la plástica antigua, y adquiere una sublimidad con la pintura que no pudo hallarse antes. El fresco, el mosaico, el temple, la miniatura, el esmalte, los tapices y otras formas decorativas como en los períodos de la Edad media, y los nuevos procedimientos al óleo con los descubrimientos de Flandes é Italia, que hicieron más sólida, duradera y de efecto la pintura, y de grabado, litografía, etc.; que hicieron valioso el dibujo y agrandaron su propagación, unidos al mecanismo al pastel ó con lápices de colores, fueron procedimientos empleados con grandeza de miras por el Renacimiento de Europa, y muy particularmente por el de Italia, que legaron cúmulo de maravillas á las generaciones posteriores. La magnificencia, belleza ó hermosura, distinción ó elegancia y sublimidad de esos varios procedimientos, han pasado á la historia como modelos admirables de adelanto y progreso y fecundas enseñanzas utilizadas por los siglos posteriores.

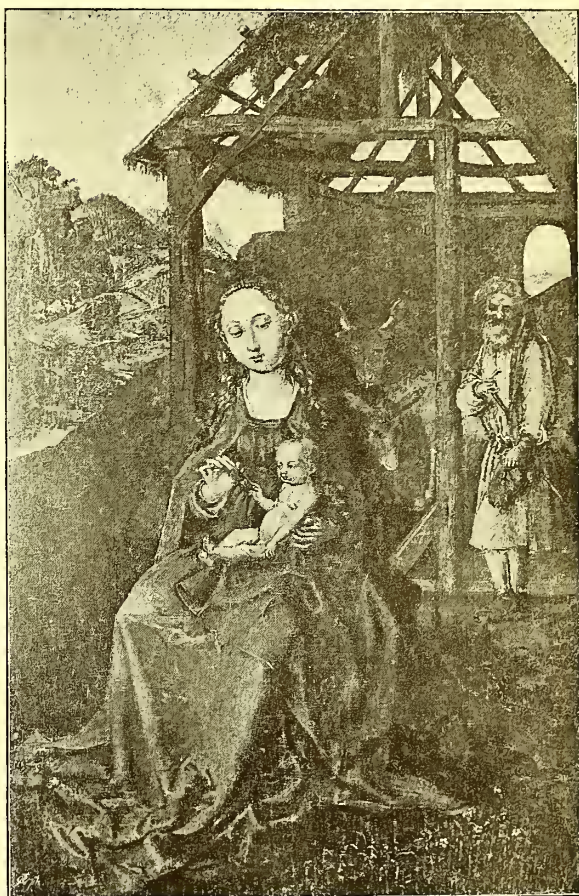


Fig. 943. – Nacimiento de Jesús, por Martín Shongauer (copia de fotografía)

Fruto eran de una vida también sobrada del tiempo y de sus artistas; fruto de entusiasmo por el arte, la belleza ó la realidad, por el alma y la humana vida, de que sólo hay precedente en el arte clásico (figura 944). El ideal de que están saturadas; la poesía que les colora; la inspiración adecuada que les dió vida vigorosa ó delicadeza, es de tanto nervio y pasión como el amor al arte, á la belleza, á la vida y forma ó á la elevación de conceptos y sentimientos de los autores que las produjeron. La extensión del espíritu renaciente alcanzó con igual pasión á toda Italia y con empuje notorio á toda Europa, hasta las escuelas griegas (rusas y atonitas) de los *Friajskis* ú otros pintores italianizados que desde el siglo XVI en adelante abundaron en las escuelas neo-griegas, greco-renacientes ó de Siberia.

Y la extensión del espíritu renaciente correspondió á la abundancia de artistas y la prodigalidad de obras que así en Italia como en otras partes cubrieron paredes de alcázares, palacios, conventos é iglesias. Lo que en ellos queda y lo que recogieron los museos es en tanto número, que constituiría pasmosa fecundidad aunque no hubiera sido maravilla de arte. Las esculturas, cuadros, frescos y piezas decorativas cuéntanse por centenares de miles admirables obras sólo en la península italiana. Hay allí escuelas por docenas, siendo casi tantos los grupos de ellas como las villas importantes, y muchísimas más que las históricas ciudades. Hasta el más pequeño rincón de Italia tiene grupo de artistas y maestros señalados.

Los maestros que tantas preciosidades produjeron numéranse por centenares y sus obras pululan por todos los ducados, repúblicas y reinos, siendo la gala de todo edificio religioso ó seglar, siquiera sea de importancia mínima. Son sarta de perlas y corona de pedrería que rodea y cruza en todas direcciones la Italia y ciñe su soberana cabeza. La nota sola de las obras maestras no cabe en las páginas de este libro. ¡Tanta y tan imponente es la maravillosa labor! ¿Cómo decir y dónde contener lo que Alemania con sus muchos Estados y escuelas, Flandes, Holanda, Francia, España y Portugal, Grecia y Rusia, con otros Estados de Europa, dieron á luz en escultura y pintura, grabado y otras artes, en maestros, escuelas y obras?.... Y esas obras eran en Italia y Germania capitales casi todas en los tres siglos; prodigiosas muchísimas, de popular y universal renombre. Los artistas que las hicieron eran verdaderos maestros, tan señalados como originales; de estilo tan individual, á veces personal, como bello y característico, siendo por su arte y gusto verdaderas notabilidades.

Eran en Italia muchos de ellos maestros en dos y tres artes durante los siglos XIII á XVII, siendo grabadores, orífices, escultores, pintores, arquitectos muchos, que valían por igual en varias de estas artes y algunos en todas, que reunían á sus cualidades plásticas, la de músico y poeta, pensador de vena y fuerza, filósofo sabio y científico en ciencia prolija y vasta, en las cuales, como en sus artes, solían ser á veces también creadores. ¡Qué pasmo, qué admiración eran aquellos ingenios! ¡Qué entendimientos fuertes y qué generaciones viriles aquellas de donde nacieron!.... La tierra en que aparecieron diríase tierra virgen si no fuera tan cultivado el fruto que producía. Y entre ellos un acorde armónico, una excitación de entendimiento é ingenio, de arte viviente y poesía, ponía á todos en actividad, en fermentación productiva, haciéndoles competir unos con otros por estímulo creador, y darse apoyo mutuo y mutua guía por comezón artística y prurito de ingenio activo. Era á quien producía mejor y más admirable trabajo, y á quien hiciera más bello ó más real pensamiento y forma viva, á quien más elevara el vuelo ó se atrajera más admiración de generaciones de artistas sedientas de belleza. Cuando se lee á Vasari parece agitarse en sus páginas aquella compleja vida, aquella armonía artística, aquel competir de los ingenios y estímulo permanente, aquel concierto envidiable y aquel afán de adelanto de generaciones de artistas, y ver un Parnaso real en cada ciudad de Italia. Ni recelos ni envidias, sino ayuda y apoyo mutuo se halla en los apolíneos concursos y en las artísticas competencias, donde discípulos y maestros sólo disputaban un lauro y sentían sólo afán de gloria, donde las verdes coronas tenían para ellos más valor que las deslumbrantes diademas que ceñían la frente augusta del más preclaro soberano. ¡Estábase, en verdad, en la moderna edad de oro del arte! ¡Era una fantasía ideal la vida de aquellos italianos más de una vez coronados de flores, de olivo y de laurel y con la aureola del genio (1)!

Palacios de anchos portales, de espaciosas escalinatas, de salientes cornisas y voladizos, de tantas salas y techos; templos y conventos de redondos arcos y bóvedas, de vastas capillas tapizadas de sepulturas; campos santos ornados de arquerías; edificios llenos de ornato, cubiertos de detalles, de medallones y cenefas, son en Italia otros tantos museos donde la estatuaria y el relieve, la pintura decorativa ó la gran pintura de temas religiosos, históricos y míticos, tuvieron suntuoso ó grave albergue, sirviéndoles de ornamento; donde la historia del arte

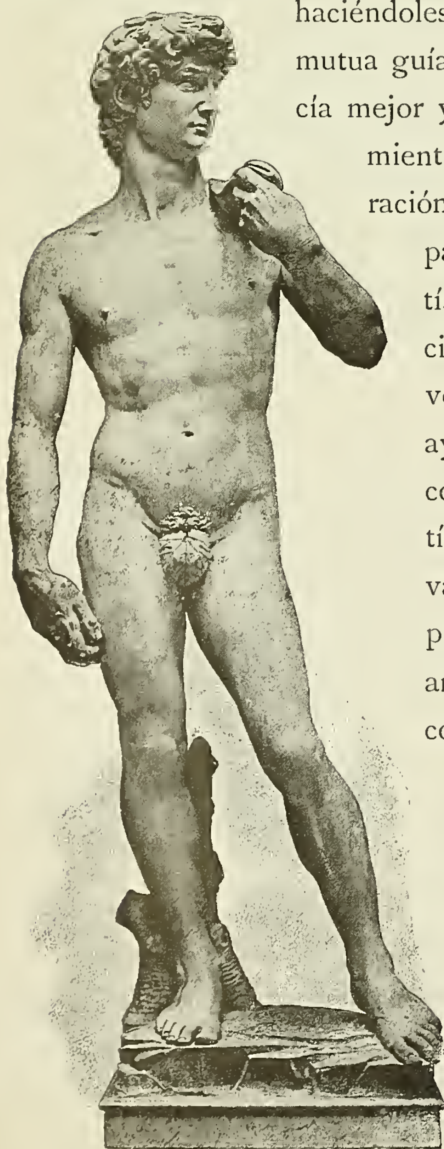


Fig. 944. – David, de Miguel Angel. Museo nacional de Florencia (de fotografía)

(1) *A. Viladomat*, por el autor de este libro, Introducción, páginas 23 y 24.

y la crítica artística han sorprendido al pasado produciendo maravillas, las más famosas obras que se nombraron en su tiempo y se admiraron después, apellidándolas maestras. Guardadas allí por centenares, eran el adorno de pórticos, galerías, escaleras, patios, vestíbulos y jardines, frisos, techos y paredes. Sus escenas y color, sus vastas composiciones, fueron en los siglos XIV á XVI la pintura propia de aquellos siglos, y la decoración mural, unida allí á la de escultura, fué el arte decorativo de las importantes fábricas. Y la pintura al óleo, la escultura aislada que lució en salas, zaguanes, sepulturas y capillas, era como el arte posterior heredero del *gran arte* ó arte monumental, que cual los tapices y alfombras y los muebles de gusto artístico, dieron fama á las capillas y aparato á los salones. Eran ambos artes decoradores de edificios de ricos y suntuosos señores y de aristocrática apariencia, peculiar de los alcázares.



Fig. 945. – San Joaquín, por Hans Kulmbach, imitador de Durero (de fotografía)

En otras partes de Europa la fermentación no fué menor, especialmente en Alemania, donde la revolución religiosa llevaba al arte por vías nuevas, aunque estrechas y prosaicas. Las pinturas sobre todo (fig. 937) son ricas, hermosas de color, grandiosas de diseño, complicadas de composición, aunque vulgares de tipos y burguesas, á veces caseras en actitudes y expresiones (figs. 930 y 945). Y lo mismo puede decirse de las tablas y primeras pinturas de Holanda y Bélgica. En los tiempos posteriores el arte de los Durero, Holbein, Cranach, fué grandioso y admirable en poesía real. Con Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Frans Hals, Hobbema, Ruysdael y otros, la grandiosidad se idealizó por el color ó la poesía de los asuntos. En Francia fué el neo-renacimiento de Poussín y Puget á Rigaud la época de las grandes impresiones y aparato, el ciclo de la pintura poética y dramática que continuó la de Italia y Flandes y el período de la escultura y decoración de efecto. Los Fouquet, Cousín y Clouet prepararon con grandeza flamenca el advenimiento de la escuela de cámara de Fontainebleau que introducía en Francia el gusto italiano renaciente seguido del de Vouet á Poussín. Callot, el más original de esos franceses, tuvo en sus dibujos tanta grandiosidad, arte é ingeno, como el admirable Juan Goujón, autor de la ideal figura de Diana de Poitiers ó el Rapto de Proserpina de Girardón.

Tardía llegó la grandeza pictórica renaciente á España con los pintores de los siglos XVI y XVII, pero admirable fué ya la escultura renaciente en los siglos XV á XVI, desde Berruguete y Becerra, discípulo y colega el primero de Miguel Ángel, y magníficos ó espléndidos los dos en su arte, mezcla de gótico y renaciente ó de puro renacimiento *plateresco* ó italiano. Y lo que con Siloe, Cano y Pedro Mena se dió á luz hasta Roldán con Jordán, Juni y Montañés, es merecedor de elogio por lo osado, valiente, sencillo, admirable, correcto y verdadero hasta dejar desmedro la viva realidad. Con la pintura estuvo también grande el Renacimiento español, habiendo producido un semillero plantel de maestros piadosos y realistas como ninguna otra nación produjo en el período renaciente. Con los últimos retableros estuvo admirable; con los primeros neo-italianos correcta y castigada aunque fría; pero con Joanes y Morales estuvo tan intensa; con Murillo, Cano, Zurbarán, el Mudo y los Ribaltas, tan ascética, popular y colorista; con Ribera, aunque italianizado, tan enérgica y española; con Teotocopuli (el greco), tan original, y con Velázquez, tan moderna, universal y gigante, que puede sólo por esos nombres igualarse en empuje y grandeza á la más preciada escuela de Europa en la época neo-clásica. Hasta en el siglo XVIII tenía un Antonio Viladomat, pasmo de su época, ejemplar único y casi inverosímil de ella, y en los XVIII y XIX un Goya, menos meritorio de estima, pero tan nombrado como Velázquez, que llevando encerrado en sí el espíritu de su patria y de su tiempo, hicieron bue-

no con sus obras el influjo del Renacimiento. Aquende y allende la soberana grandeza de esa histórica época impone á la moderna edad su prodigioso empuje y su realeza majestuosa.

Su vasta, extensa y fecunda actividad legó á los tiempos posteriores, y especialmente al nuestro, vasto y complejo arsenal de ideas y prácticas, que ora como conceptos estéticos, históricos, condicionales, ora como formas y prácticas artísticas y técnicas, se perpetuarán en la historia y en el arte de todos los siglos venideros á contar del XIX. Fué un espléndido legado, una fortuna histórica de preclaro abolengo que el siglo *novísimo* explota con usura y derroche. Los siglos XVII y XVIII pudieron aprovecharla y la aprovecharon en parte; mas tocaba al XIX, más cultivado y erudito, más moderno, complejo, abarcador y sintético, siglo *cosmopolita* en sus prácticas, *ecléctico* en prácticas y conceptos, el sacar partido de aquella pingüe é inagotable fortuna que preparó el XV y acaparó el XVI (1).



Fig. 946. – Centro de un altar con la muerte de la Virgen. Escuela de Colonia (de fotografía)

A cada siglo siguiente dió como noción histórica la noción de lo condicional del arte cual de la vida, haciendo ver que cada centuria, época, período ó ciclo artístico tiene sus históricas formas, gusto é ideas estéticas y de arte que hablan á su tiempo y representan éste como la historia toda, condicional, contingente, variable y casuista. Probó también que sin esa circunstancia transitoria no tiene el arte razón de ser, y por lo tanto no tiene vida durable, permanente y sólida, pues es sólo entonces un juego de fantasía, un pasatiempo del ingenio, sencillo ó erudito, y representa además anacronismo ó falta de sentido histórico.

Modernizó con ello el arte reanudando la obra quebrada en época anterior, á la clausura del clasicismo, y dió á los conceptos y formas del ingenio espíritu local histórico, viviente, emanado de sentimientos coetáneos al artista; de ideas en boga, que medran en la sociedad, espontáneamente nacidas, emanadas de la vida humana, saturada de ambiente natural, de poesía del alma y de realidad poética que llena el espíritu y llega á los sentidos. Mas dióse por punto culminante ó meta del arte la producción de bellezas, de sublimidades, haciéndole apellidar, como la poesía, sublime arte ó arte de lo sublime á toda forma plástica y gráfica figurativa. Los conceptos similares é intermedios de lo bello y feo tuvieron sus representaciones adecuadas, entrando en ellas hasta lo ridículo y cómico, que dieron por término extremo la caricatura. Los efectos de estas impresiones estéticas fueron tantos como el de todos los conceptos generales, multiplicados por los autores, obras y almas sensibles ó formas y conceptos artísticos.

Los dos extremos de aquellas concepciones estéticas fueron el *bello ideal* y la *ideal realidad*, siendo una y otra emanaciones distintas de modos de comprender el arte. Fué siempre desde entonces el *idea-*

(1) Véase el capítulo III de la Introducción al libro *A. Viladomat*, páginas 35 á 40: *Legados del Renacimiento*.

lismo concepción artística de idea ó entera fantasía, y el *realismo* percepción artística de la realidad, y hubo como intermedio el *espiritualismo*, animación de lo real por sentimientos é ideas humanas, y *naturalismo*, pura percepción viviente y natural (fig. 949), conservándose en el arte las dos formas antiguas de *idealismo místico* y puro misticismo á que se inclinó la Edad media con más ó menos poesía y realidad. Mas no faltó nunca desde entonces al arte su *poesía* (fig. 950), que constituye su vida y forma, el alma ética, psicológica ó estética de todas las hermosas y vivientes producciones. Con las escuelas germánicas y del Norte entró como parte estética lo feo y vulgar, animado por conceptos ó sentimientos del vulgo ó del pintor, creándose por este medio un *arte popular*, compañero del aristocrático, intelectual y erudito, continuador el primero de la comprensión de las imágenes é ideas en la Edad media. Empero, á diferencia de lo que entonces sucedía, tenían ahora por fin casi único la plástica y la pintura, la *producción consciente de bellezas* y la *consciente concepción de forma real*: finalidades que las hicieron independientes de la arquitectura.



Fig. 947. – Petrarca y Laura, bustos de Felipe Calendario, escultor de Venecia

Era el artista nuevo una personalidad que cultivaba casi exclusivamente el *arte por el arte*, ó el arte

Fig. 948. – La Resurrección de los muertos, por Lucas Signorelli. Pintura mural de la capilla de la Virgen en el domo de Orvieto

por la belleza y la vida real, y que lleno de convencimiento de lo que hacía daba á sus obras sello individual ó personal, marcando en ellas esa personalidad si era maestro potente. El ingenio, el talento y las cualidades artísticas tuvieron desde entonces valor como cualidades preciosas y de no común hallazgo, y el genio recibió su galardón, admiración y prestigio. El *estilo* y la *manera* fueron cualidades del hombre, como lo eran antes de escuela; quedando, empero, también éstas, como antes, para caracterización de pueblos, regiones y épocas. Las extravagancias individuales estaban excluídas del arte cual en la bella antigüedad.

A todo artista se le concedió como destello superior y en algo divino la producción de formas é ideas artísticas con las obras que expresan asuntos religiosos, históricos, de fantasía, retratos, costumbres ó *género*, paisajes y marinas, pinturas de arquitectura y escenográficas, de irracionales, fauna, flores y plantas, frutos y otros objetos y hasta caricaturas de que el lápiz hizo con los maestros (Leonardo de Vinci, por ejemplo) admirables cosas sin los modernos abusos ni sentido baladí. Cada uno de esos géneros tuvo intención moderna, múltiple muchas veces, según el entender de los artistas, que es lo que distingue de tiempos anteriores la información renaciente.



Fig. 949. – Madona entre Santo Domingo y San Jaime, según el naturalismo de Luca de Robbio, Florencia (de fotografía)

La complicación de procedimientos dió vuelo y extensión al arte, como el crecimiento de los géneros con los grandes adelantos de la técnica y mecanismo, importancia antes ignota á la ejecución: hizo entrar los atractivos del color como parte primordial del arte en plástica y pintura, para deleitar con sus encantos y seducciones infinitas que tienen también su ideal. La animación y vida, la composición y agrupación constituyeron como en Grecia y Roma cualidades maestras, y la escultura y pintura, aquélla decorativa, ésta escénica y dramática, buscaron también campo donde explayar sus ideas y dar cabida á sus formas. Fué el arte con los grandes frisos, los frescos, tablas y cuadros una poesía en imágenes visibles que tuvo aliciente y atractivo, como la poesía de todo orden, desde la escénica á la más íntima. Unió perfecciones á bellezas, gusto individual á selecciones exquisitas; y dando suelta vena al ingenio, hizo desde entonces el arte plaza al pasado más remoto y al presente más activo, creando el *eclecticismo*, que es su forma moderna y última, tanto más arraigada cuanto más crece el estudio, y es el arte más erudito en conocimiento retrospectivo y de los principales maestros.

La cultura poética en varias formas, según diferentes pueblos; la vida política é histórica, según localidades, cooperaron á dar estro, empuje y color, marcado sello al Renacimiento europeo. En Italia la literatura y la pasión poética colorieron el arte por períodos y le proporcionaron elevación y vuelo. Dante (1265-1321) y antes los poetas franciscanos crearon diversos ideales. Estos vertieron en las imágenes incienso suave y trascendente, dándole desde el siglo XIII diáfana, sentimental y exquisita poesía. La musa franciscana y sus imitaciones eran reverberación de un sentimiento histórico nacional que emanaba del espíritu popular creyente para dirigirse al mismo pueblo. La escultura, y sobre todo la pintura de Duccio y Cimabue, hasta del mismo Giotto, está influída por aquella ideal poesía. El arte de fray Angé-

lico y de Benozzo Gozzoli es transfiguracion inspirada por aquella poesía delicada y original. Dante dió al arte el fuego, vigor y grandeza de concepción é imagen, movimiento dramático de las escenas, el fantástico trágico color y empuje, la vasta sublimidad de los cuadros, el tinte esencialmente poético y viviente de muchísimas escenas, el animado simbolismo de figuras y temas alegóricos, y la profunda filosofía de que tantos asuntos están inspirados. Sin Dante no hubiera tal vez poseído Giotto muchísimas cualidades, ni el autor del Triunfo de la Muerte y otros del campo santo de Pisa, ni Orcagna, ni Lucas Signorelli en Pisa y Orvieto (fig. 948), en los siglos XIV á XV, ni Miguel Ángel en la Sixtina en el XVI, ni muchísimos más antes y después en trágicos y fantásticos frescos y cuadros hubieran dado á luz aquellas pinturas imponentes y sublimes, tortura del ingenio y la fantasía, del lápiz ó el pincel y del desnudo. Las imágenes angélicas del *Paraíso* de Dante produjeron Madonas y ángeles del más elevado ideal; las del *Purgatorio* y el *Infierno* arrebataron la imaginación de escultores y pintores y les impusieron con el tormento de la forma violenta imágenes y conceptos, cuadros del más sorprendente fantástico.



Fig. 950. – Relieve de la escuela de della Robbia con la poesía de la Madona italiana. Museo nacional de Florencia (de fotografía)

Petrarca (1304-1374) (fig. 947), Tasso (1544-1595) y otros poetas de aquella Italia del ideal, saturaron la atmósfera artística con divina poesía é innovaron el arte con cúmulo de nuevos sentimientos y cuadros de otras imágenes de encantador platonismo, de que se hallan ejemplos en Simón Memmi y Andrea de Florencia, en Orcagna y coetáneos. A tiempo que el último vate vertió Ariosto (1474-1533) su chispa báquica y desenvuelta en el ingenio de varios artistas, contaminándoles de sensualidad pagana de que los siglos XVI y XVII italianos hicieron gala con trastornado sentido y gusto liviano. Todos los mágicos poetas italianos de los siglos XIII, XIV, XV y XVI dejaron en las obras de los artistas amigos y posteriores influencias propias y aficiones de la sociedad de su tiempo. El sello de su personalidad se desvela aún en frescos, lienzos y esculturas. Sin ellos muchos rasgos y sabor peculiares del arte de su tiempo no aparecieran hoy en el concepto, forma y epidermis de las obras. El brillante parnaso y las soberanas figuras alegóricas de los siglos XIV, XV y XVI que Orcagna, Daddi, Lorenzetti, Memmi, Gaddi, Costa, Rafael y cien más figuraron idealizadas en cantidad tan grande, no tuvieran traza en sus sublimados cuadros á no fascinarles el aura y estro de los singulares vates.

Y sin el influjo de la poesía, filosofía y otra literatura de Grecia y Roma y de las latinas particularmente, no hubieran venido á luz otras obras, cual el Triunfo de César y el Hércules y Anteo de Mantegna, el Nacimiento de Venus de Botticelli (siglo XV); la Galatea y los cuadros de Amor y Psiquis por Apuleyo que compuso Rafael (siglo XVI); tantos cuadros de Correggio y mil pintores y escultores de vena é inspiración neo-clásica (entre 1500 y 1600) que cubrieron la Italia con sus admirables frutos de vastísima cosecha. La filosofía antigua ó particularmente platónica que tantos adeptos eruditos tenía, contribuyó en gran modo á dar apariencias al arte con influencia directa, mientras que por otra parte con la literatura neo-clásica, emanación también suya, se la daba indirecta. Y el sello complejo de varia y diversa poesía estampóse gráficamente desde San Francisco y Dante, con tanta fuerza en las artes, que cons-


Fig. 951. – Pintura de Giotto que figura un tema de la Leyenda de San Francisco de Asís

tituyó en las obras de escultores y pintores, múltiples y complicados rasgos de fisonomía y caracteres de épocas, artífices y escuelas de la renaciente Italia.

De otra parte, en Germania fué la leyenda la que, antes de las luchas políticas y de creencia, estampó en la pintura y escultura rasgos de localidad entre los siglos XIV y XVII. La leyenda mística, y sobre todo la popular, dieron aquella realista ó natural melancolía y sentimentalismo neo-gótico que desde Van Eyck á Durero se conserva entre flamencos, holandeses y alemanes, maestros y escuelas, y en escultores como Vischer, Veit Stoss, Krafft y coetáneos ó posteriores. La inspiración y forma esencialmente legendarias de santos y mártires es la que sobresale en la apariencia de las piezas plásticas y pintadas del lado allá de los Alpes. La acción simultánea y espontáneamente combinada de la doctrina teológica y reformista, la razón libre y elevada, la filosofía popular influyeron también en Alemania, Bélgica, Holanda y países protestantes, á dar carácter frío, sentimental, meditativo y rígido, á la vez que naturalidad casera y hasta vulgar á los asuntos y figuras que tal arte representaba. Y la leyenda y poesía populares fueron allí y en el resto de Europa las que crearon tantas esculturas y pinturas (dibujos y grabados entre ellas) que por toda Europa, fuera de Italia, atestaron las naciones de obras primorosas y maestras, que el templo, el claustro y la piedad acapararon. Un verdadero y genuino arte popular, hermano gemelo de la poesía y de la música populares y tradicionales, vino á luz en todas partes al calor y movimiento de la musa del pueblo, produciendo, como en la Edad media, pero con medios y formas modernos, un género nuevo de pintura tomado directamente del sentimiento, ideas, usanzas y escenas populares, familiares é íntimas. Cuando se trate de cada país en particular y de diferentes autores del Renacimiento y siglos XVII y XVIII, habrá ocasión de apuntar los caracteres regionales ó individuales de ese arte popular; mas cabe aquí indicar en resumen que Bélgica, Holanda, Germania por comarcas, Francia en parte y España tuvieron de aquel arte acopio abundante, y el Norte y España las primicias. En estos países la influencia de la literatura antigua llegó al arte de segunda mano por mediación de vates y literatos nacionales


Figs. 952. – La Leyenda de San Francisco de Asís, por Giotto

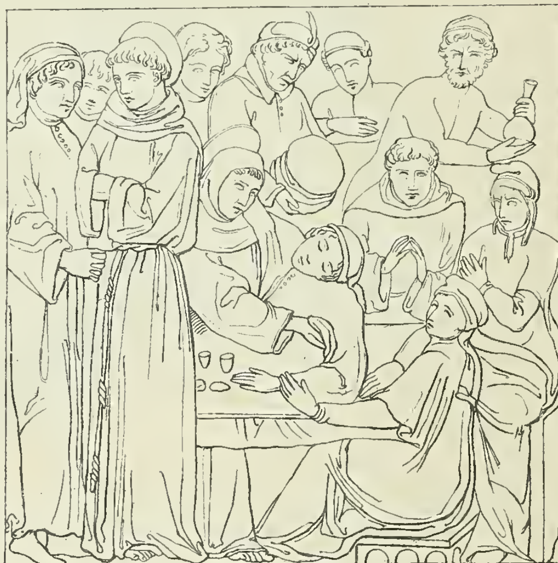

Fig. 953. – Relieve de San Francisco de Bolonia (siglo XIV)


Fig. 954. – Dibujos satíricos de la lucha religiosa de Alemania en el siglo XVI, por uno de los mejores maestros



LA IGLESIA MILITANTE Y TRIUNFANTE

(PINTURA MURAL DE LA CAPILLA DE LOS ESPAÑOLES EN SANTA MARÍA NOVELLA, ATRIBUÍDA Á SIMÓN MEMMI Y Á ANDREA DE FLORENCIA)

ó extranjeros y por obras de pintores y escultores italianos y franceses. Excursiones de artistas locales á Italia y en especial á Roma, dieron ejemplo y estímulo á escultores y pintores para tallar de bulto ó estampar en paredes y lienzos temas de la *fábula*, como se les llamaba, ó escenas y figuras histórico-populares, y crear una ó varias artes neo-italianas ó más ó menos italianizadas en forma y concepto, en gusto y poesía externa.

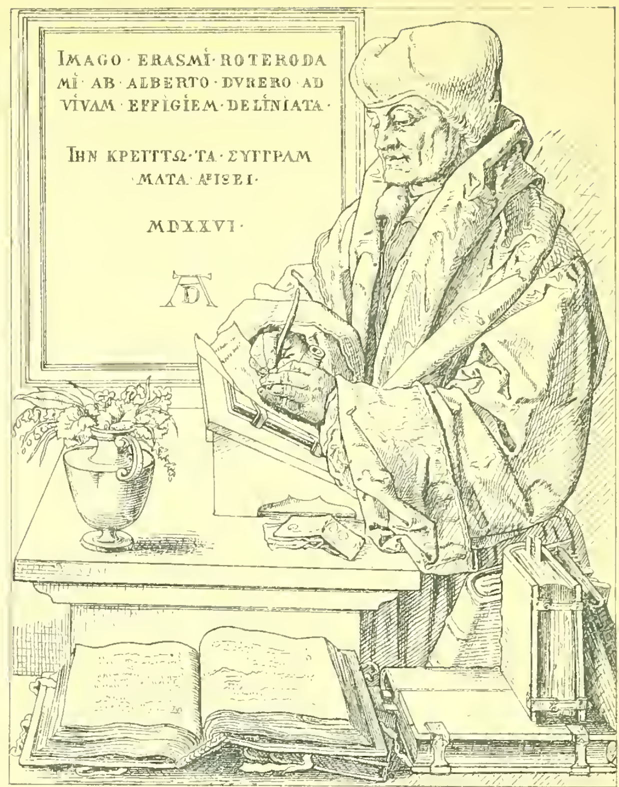


Fig. 955. – Retrato de Erasmo de Roterdam, obra original de Alberto Durero

No puede dejarse en el olvido, para juzgar al Renacimiento en su marcha ascendente y cambios, el influjo de las literaturas locales, ni de señalar á los vates más preclaros y á las aficiones poéticas de los pueblos acción poderosa y natural, de singular recuerdo, que dan la clave del gusto y caracteres de arte, de tiempos, pueblos é ingenios.

Tampoco puede pasarse por alto la acción de influencias históricas de otros órdenes que agitando la sociedad dieron fibra y cuerpo viviente al arte, ó encumbrando instituciones, ideas y hombres les sirvieron también de estímulos. La huella del predominio franciscano, aún batallador en los siglos XIV y XV, y de las instituciones de Santo Domingo, se retrata en los frescos del campo santo de Pisa, en pinturas y esculturas de Giotto y sus discípulos, en muchas vivientes y vastas escenas que el arte de los siglos XIII á XVI produjo. *La Iglesia militante y triunfante*, de Memmi ó Andrea, de Florencia (véase la lámina tirada aparte que lleva ese título), es el cuadro más extenso y completo de la influencia dominicana, y los frescos de Giotto en Asís y Santa Cruz de Florencia (figs. 951 y 952), los relieves de Nicolás de Pisa en Santo Domingo de Bolonia, ó los del precioso altar de San Francisco de la misma ciudad (fig. 953), obras de los siglos XIII y XIV, con otras esculturas y pinturas de aquellos siglos ó posteriores, prueban que hasta la terminación





Fig. 956. – Composiciones de maestros pintores alemanes del siglo XVI, producidas por la lucha religiosa

del XV hubo en Italia un arte de asuntos monásticos, y en particular franciscanos, como hubo una poesía de los monjes mendicantes. En días de Savonarola y medio siglo después, aún en manos de fray Angélico, fray Bartolomé de San Marcos y otros pintores religiosos, la lámpara de aquellos santos fundadores de las órdenes de lucha brillaba todavía encendida en comarcas varias de Italia, como en días de mayor actividad de las dos más laborantes instituciones. En cambio la razonadora Alemania producía al influjo protestante autores de marcado espíritu contrarios al catolicismo, y mal grado el horror de las imágenes, sinnúmero de cuadros notabilísimos para altares de pintores y escultores adeptos de Lutero y de Calvino. El iconoclasta sentido no había llegado hasta ellos y la pasión por la doctrina no les dominaba tanto que les quitara el conocimiento de la trascendencia de la imagen, vehículo de la creencia. Pedro Vischer, Durero (fig. 955), Holbein, Cranach, Beham, Sebald, Manuel, dan de ello prueba palmaria. Y como reflejos de la lucha quedan pinturas y dibujos de diferentes temas (fig. 954) y algunos punzantes y satíricos con que protestantes artífices zaherían al catolicismo y á los defensores de la Iglesia (fig. 956). En otras partes, como en España, la lucha del libre examen con la dogmática doctrina, del libre espíritu y la fe antigua, del entendimiento protestante y el rigor del Santo Oficio, se ve por períodos estampado en producciones de ingenio. Católicos y hugonotes, viejos y nuevos creyentes tuvieron en Francia, Holanda y Bélgica sus autores que reflejaron con sus obras el espíritu de sus creencias.

Entre otras influencias históricas guardan las artes de Italia memoria de simpatías ó aversiones de güelfos y gibelinos representando personajes, y de modo más general en lo dramático de los asuntos y lo trágico de los de lucha, en la tortura y martirio de los santos. Las agitaciones de Italia durante cerca seis siglos; las invasiones extranjeras y el extranjero dominio sin cesar disputado y arrancado en todo ese tiempo por familias de advenedizos que se arrebataban el país como campo de eterna lucha y lo repartían á girones como enseña de conquista; el espíritu turbulento de los *condottieri*, mercenarios que hacían de su patria botín; la lucha permanente é injusta de extranjeros y el país, de invasores y el papado; la pugna por la libertad y la independencia que tan caro costaba á aquel pueblo en seis siglos esclavizado; la preponderancia y dominio de supeditados duques ó de señores y príncipes como los Médicis y los Sforza, de soldados con fortuna como el inmortalizado Coleoni (1475) ó el veneciano capitán Gattamelata que Padua entusiasta encumbró, dejaron obras sin cuento que tienen en espíritu ó en forma, en sentimiento ó en violencia la impresión de aquel estado de incertidumbre y lucha, de paz transitoria ó entusiasmos de la combatida Italia. El advenimiento de señores ó la fortuna de aventureros, seguidos de acciones sonadas, de protecciones impuestas y de séquito de artistas, queda estampado en las muchas obras en cuadros y figuras sin cuento, en frescos monumentales que hacen memoria de su paso y gala de sus esplendideces. La acción y obras de los artistas desde Giotto á Podernone y de los pintores de Venecia en el siglo XVI á Ribera el *Espagnoleto* y los maestros de Nápoles en el siglo XVII, están reflejadas en la vida que sobreabunda en aquel arte de todas las regiones de Italia, á quien arrancaba entusiasmos y producía gratas sor-

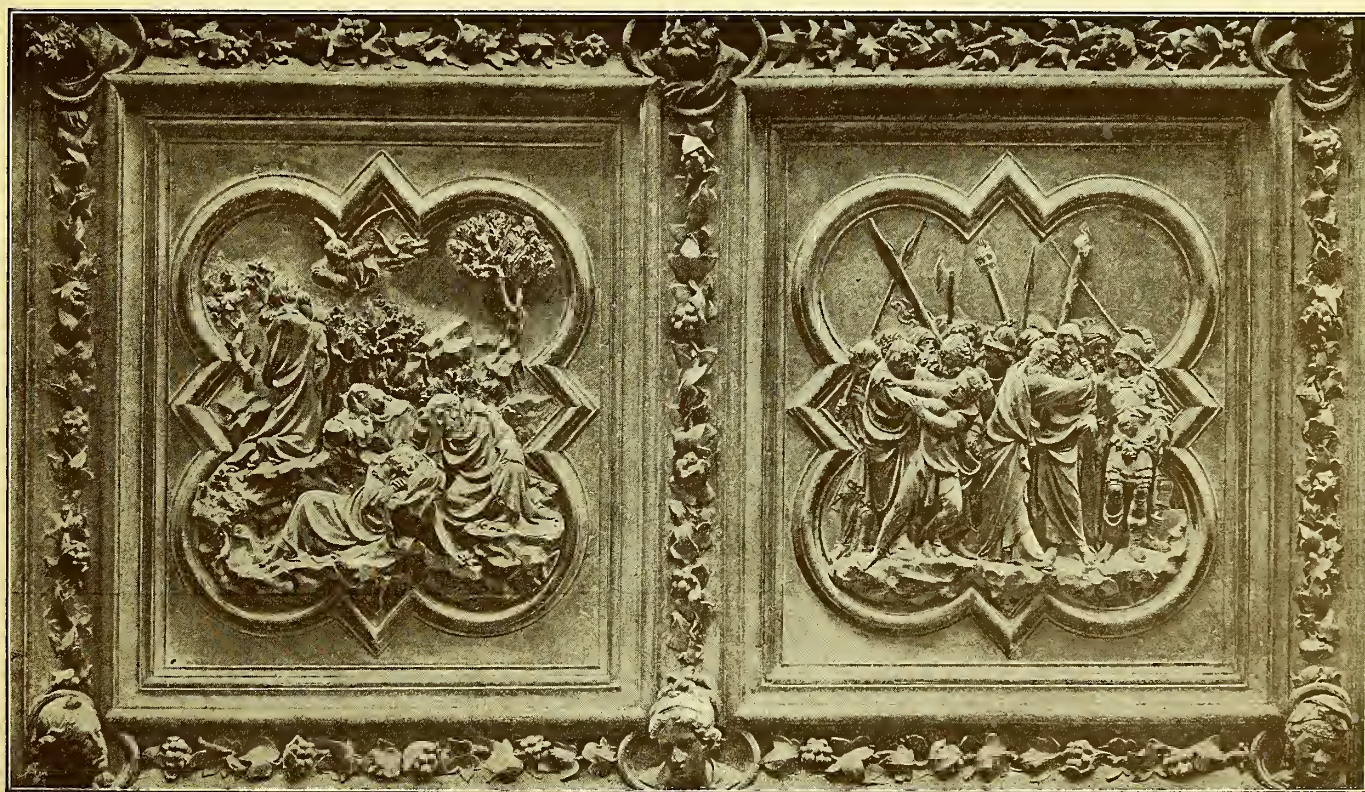


Fig. 957. – Muerte de la esposa de Francisco Tornabuoni, por Andrea Verocchio. Museo nacional de Florencia (de fotografía)

presas, distrayéndole por momentos de la opresión que sufría y de las ofensas que enjugaba cual pueblo esclavizado ó nación de envilecidos. Los esplendores del arte de aquella nación famosa son durante casi seis siglos constante y nueva protesta de su grandeza de espíritu y de su vitalidad sin límite.

Aquende y allende el Mediterráneo y los Alpes queda la influencia histórica de luchas, contiendas y triunfos, como queda la de creencia en cien producciones loadas: la Alemania, de tragedias y horrores, de divisiones y guerras; la Holanda y Flandes de pugnas, extranjería é independencia; la Francia monárquica y despótica; España heredada ó desposeída, dada en dote ó en ayuda, adormecida ó servil, llevada y traída sin tregua como fuerza y dominio exportados ó como importado orgullo; unida, anexionada, dividida, regional ó unitaria por épocas y con sucesiones de familias de D. Fernando y Carlos V á los días de Felipe IV, tuvieron en el advenimiento de sus monarcas y en sus sucesos históricos vehículos notorios de sus artes y del esplendor de sus ingenios, que se marcaron en las obras con caracteres de los tiempos y color de los sucesos. El siglo XVII estampa con más fuerte empresa la impresión y acaecimientos históricos; mas tienen el XV y sobre todo el XVI rasgos peculiares de épocas en todas esas naciones, que se marcan fuertemente en el sello religioso, en el aspecto monástico, cortesano, aristocrático, militar, popular, altivo, servil, independiente ú otro, que por obra de sublimado ingenio revelaron el cincel ó el pincel de los artistas, la sugestión, vitalidad, autonomía ó idiosincrasia de los pueblos y los hombres, de los soberanos que los rigieron é instituciones que los gobernaron. El arte fué en todos ellos, como siempre, un luminoso espejo que reflejó ó reprodujo su vida múltiple, su vida pública, su vida íntima, permanente ó transitoria, en expansiones brillantes, en graves, sombrías ó luminosas pinceladas y en trazos sueltos y grandiosos, concisos ó expresivos.

Por espirituales y dramáticas condiciones amoldóse más la pintura que la escultura, y el relieve que la estatuaria, á las aspiraciones poéticas ó racionales de los modernos tiempos y á los asuntos figurados. La plástica, que especialmente atiende á la perfección de la forma, tuvo que convertirse en pintoresca con movimiento, sentimiento y expresiones. Nunca como la plástica antigua pudo realizar su objeto serena, pasiva y tranquilamente más que en la figura de la Madona, y aun entonces tomando aspecto monumental, como



Jesús en el Huerto — Prisión de Jesús

Fig. 958. – Relieves de la puerta Norte del baptisterio de Florencia, por Guillermo Ghiberti (de fotografía)

en los pilares de las puertas de ingreso de las catedrales. Siempre por naturaleza de los asuntos y espíritu moderno intentó imitar el cuadro, acogiéndose al relieve como escultura realista é ideal de la vida que en toda reproducción parece dibujo de un fresco ó de un lienzo pintado (figs. 957 y 958). En cambio, ¡qué bella estuvo la composición pintada hasta cuando en Madonas é imágenes ofreció aspecto de relieve!.... (fig. 959). La dificultad de acomodarse al ideal de la época y al ideal dramático del arte moderno, era en los escultores causa de vacilaciones constantes. Y la circunstancia de ser pintores muchos plásticos de entonces y escultores otros pintores, hacía que se confundieran los términos y conceptos de uno y otro arte con facilidad y frecuencia. El campo quedó deslindado en determinados casos, pues se dió aspecto antiguo á las imitaciones clásicas y pictórica apariencia á las escenas de relieve, viniendo á ser la pintura especie de cuadro plástico de época renaciente en las Madonas y santos puestos á adoración en retablos y capillas ó como representación votiva y en los frescos y mosaicos en que los escasos términos de la composición arquitectónica permitían claridad á los episodios y grupos.



Fig. 959. – Madona del Ingegno

Pero el problema de fondo, el verdadero problema, dejóse sin resolver, confiándolo á la arquitectura con la plástica (fig. 960) y á la pintura monumental (fig. 948), que lo decidiría por condiciones nuevas de espacio, efecto y color. Desde el Renacimiento acá es por esencia la pintura la que sirve á la historia y á la religión de los pueblos, á los sentimientos y pasiones, á la representación de personas con cuerpo y alma vivientes y á los temas de la existencia y cuadros de las costumbres, como á otras impresiones ó aficiones transitorias, y que con los asuntos de paisaje completan las de empresas y acciones humanas de regiones diferentes. Fué desde entonces la pintura la que dió el cuadro etnográfico y el más vastísimo cuadro que se aviva por la creencia, se conmemora por la historia, se reproduce ó recuerda en la representación de hombres y con escenas campestres ó figuras de irracionales. Y fué y será en adelante la que por su ser espiritual ó menos materializado de las artes del dibujo dará trasunto más fiel y á la vez más poético de cuanto conciba la razón, imagine la fantasía, coloree el corazón y anhele la voluntad. Poesía corpórea será que con los encantos del color y sus suaves armonías tendrá de la otra poesía el fuego y estro y los deleites de la música.

Los siglos XIII y XIV de las regiones italianas dieron los primeros conatos del arte del Renacimiento; el XV de toda Europa marcó un movimiento nuevo que siguió al de los precursores y trazó cuadro vastísimo de maestros y de escuelas en el Norte y en Italia; el siglo XVII tuvo escuelas á granel, maestros señaladísimos y además poesía ideal y naturalismo conscientes; fuerza de ideas y pasiones, de emoción y sentimiento; alambicamiento de aficiones, de aspiraciones y gustos, de conceptos y raciocinio como ningún siglo antes, pero con condiciones nuevas y autonomía individual, con puro libre albedrío, que produjo extremos y excesos deplorables por desgracia, pero también cuadros sublimes de independencia humana, de aspiración al adelanto, de pasión pura que engrandece y de libertad que alienta. El arte de aquel famoso siglo es el que la historia admirará perpetuamente



Fig. 960. – Adoración de los Reyes, relieve de un púlpito del baptisterio de Pisa, por Nicolás Pisano

y estudiarán los maestros de todas las escuelas de Italia, pueblos y siglos de Europa, mientras quede de ese arte obra ó recuerdo.

Al alborear el XVIII tenía el Renacimiento sus aspiraciones grandes y sus luchas gigantescas, sus ideales poéticos y sus encantos de forma, y como planta que acaba el período de florescencia, vió caer y deshojarse una á una marchitadas las últimas flores tardías que embellecieron su tronco. Comienza un período de otro orden para las artes del dibujo que señala decadencia, precoz en la arquitectura, de relumbrón y efectos en pintura y escultura. Aunque tenía rasgos grandes y hasta de aparato gigantesco, no llegó casi nunca ya al ideal, cultivando escasamente la poesía y buscando la sensación para suplir lo selecto que cayó antes en olvido por poco depurado gusto y falta de inspiración.

LOS MAESTROS PRECURSORES DEL RENACIMIENTO ITALIANO

DE NICOLÁS PISANO Y GIOTTO Á GUIBERTI Y MASSACCIO

(Siglos XII al XV)

Corría el siglo XIII y predominaba en Europa la arquitectura ojival, con sus pinturas y esculturas decorativas, cuando aún en Italia continuaba el gusto latino-bizantino, injerto de la tradición antigua de los dos imperios romanos, y se mantenían vivas las huellas y tradicionales memorias de la preponderancia universal de la Roma de los Césares con los despojos de arte greco-romano. El goticismo había tomado poco pie en Italia, donde el arte latino había sentado sus reales como en su propia tierra con mezcla de neo-bizantinismo é influjo normando. La escultura hallaba importante modelo en las urnas, vasos y restos de estatuas que el último paganismo ó el cristianismo había dejado, y la pintura tenía en el mosaico y en algunas pinturas murales forma y gusto decorativo adecuado á sus monumentales obras. Durante los siglos XIII y XIV la pintura y escultura poseían allí, como siglos antes, adecuados y regionales ó nacionales elementos y medios que bastaban á sus artes, y no tenían fácil ocasión de establecerse las formas y gustos artísticos de los otros países de Europa, que por espíritu y sentido eran extraños y hasta antagonistas de las formas de arte italianas.



Fig. 961. - La Presentación del Niño Jesús al templo, relieve del púlpito de Pisa (copia de una fotografía)

Había poseído Italia casi siempre desde que tuvo historia una arquitectura luminosa, sencilla, clara; un arte expansivo, abierto, humano, brillante y grande; una poesía plástica y de pintura animada, natural ó inspirada en la naturaleza, y le eran casi extraños el

estilo y formas artísticas del Norte y resto de Europa, que eran sombrías ó de ingenio meditabundo y concentrado hasta el siglo XII, melancólicas y sentimentales durante el período gótico. Como la literatura, tenía el arte aspecto y poesía objetiva é iba más bien dirigida á los sentidos y á la apreciación estética, que á un fondo de ideas y sentimientos reservados y sujetivos.



Fig. 962. – Nacimiento de Jesús, en el púlpito de la catedral de Siena, por Nicolás Pisano

Las obras esculturales y de pintura que en capítulos anteriores van indicadas, ó tienen corte y sentimiento bizantinos y latinos, ó son imitación é inspiración de restos clásicos, etruscos, romanos y griegos. El relieve del domo de Módena, el del portal del baptisterio de Pisa (fig. 827) ó el de la puerta de San Pablo de Roma con la Presentación de Jesús al templo (fig. 879), tienen en sus formas y disposición ese sentimiento clásico y son inspiradas é imitadas de otras antiguas. Más se ve aún ese gusto en el portal del baptisterio de Pisa, donde hay relieves de Cristo y apóstoles, posteriores á 1153 ó de mitad del siglo XII, y sobre todo en el bajo relieve del mismo siglo que representa con pequeñas y escasas figuras en la capilla de San Ansano la Anunciación, la Natividad y la Adoración de los Reyes. Este relieve es, más que otro alguno, resultado de estudio asiduo de los sarcófagos romanos y etruscos. A saberse con certeza la fecha de su trabajo y el autor que lo hizo, solventárase más de una duda acerca de los orígenes y estudios del ante-Renacimiento italiano. A su vista se cree que la observación seria é intencionada de los modelos clásicos fué anterior ó coetánea de los trabajos del escultor Nicolás de Pisa, muy nombrado desde el siglo XVI con el epíteto de su patria.

Era *Nicolás Pisano* el primer artista arquitecto y escultor de quien se sabe por tradición histórica y certeza de sus obras que se dió de lleno al estudio de restos antiguos, romanos ó etruscos. Los importantes relieves que labró en los antepechos de dos púlpitos de Pisa y Siena, colocados en el baptisterio de su ciudad nativa y en la catedral de esta ciudad toscana, y el que antes ó después quedó en Lucca, de su mano ó escuela, con otras obras al mismo artífice pisano atribuídas, prueban que fué Nicolás gran devoto de la antigüedad clásica y apasionado restaurador de las formas y gusto esculturales antiguos con aplicación cristiana moderna. En una época en que toda Europa, y con ella Italia, aplicaban el gusto pintoresco, sentimental, ideal ó naturalista á las obras de escultura y pintura, aparece Nicolás de Pisa oponiéndose á esa ya



Fig. 963. – Muerte de Santo Domingo, en el arca que lleva su nombre, por Nicolás Pisano, en Santo Domingo de Bolonia

tradicional manera de entender el arte por todos los pueblos con el estudio, inspiración é imitación de las obras etruscas, romanas y greco-romanas, ó por admiración de una urna en que se representaba la leyenda de Hipólito y Fedro, donde se hallaban los despojos regios de la condesa Matilde de Toscana.



Fig. 964. – Relieve de la Salutación y Visitación atribuído á fray Guillermo Agnello, en Pistoja

Esta y otras piezas esculturadas eran el botafuego, ya que no la iniciación del gusto neo-clásico escultural de Nicolás Pisano, que dieron fisonomía á su arte y nuevo sesgo al de sus contemporáneos y discípulos. Tomando los asuntos y figuras de aquellas clásicas obras, hizo el egregio Pisano personajes cristianos de los paganos, figuras y temas legendarios modernos los de la mitología. Representando asuntos del Nacimiento y Adoración del Niño-Dios, hizo de Juno la Virgen Santísima, de Platón un San José y de Baco un Sumo Sacerdote.



Fig. 965. – Madona de Juan Pisano, en Florencia

Vivía y trabajaba Nicolás de Pisa entre 1230 y 1280: en esta última fecha tenía 74 años, según la inscripción de una fuente de Perusa, labrada entre 1277. Nació, pues, entre 1205 y 1207 al comienzo del siglo XIII, cuando el goticismo artístico estaba también en su comienzo. Su vida desde entonces es en boca de Vasari y otros autores como una leyenda histórica á que no puede negarse verdad, pero á la que tampoco debe darse plena certeza. El valor todo de lo escrito está en algún contrato, en la fuente de Perusa y en el valor histórico de la narración tradicional. En 1233, poco antes ó después, labraba, según autores, el bajo relieve de Lucca que se le atribuye en disposición y diseño: otros creen obra de sus últimos días, en que tomaron con él parte principalísima sus discípulos, no faltando quien lo crea pura obra de ellos hecha por dibujos del maestro. Figura esta composición, que ha dado lugar á muchas dudas y opiniones, el Descendimiento de la Cruz, hecha con mucha destreza y buena distribución, agrupación atinada y bien recogida dentro del semicírculo de la luneta ó tímpano de sobrepuerta en que está desarrollada. Movimiento, pasión, sentimiento y dolor, buen arreglo, plegado y mezcla de clásico y cristiano gusto, son cualidades que caracterizan las agradables y bien proporcionadas figuras del Descendimiento de la Cruz de la catedral de Lucca. Estas cualidades y lo adelantado de la técnica, que es ya notabilísima, hacen creer á muchos, no sin



Fig. 966. – Relieve del sepulcro del obispo Guido Tarlati, por Agustín y Angel de Siena

algún fundamento, que no fué de las primeras sino más bien de las últimas obras de Nicolás Pisano.

Más imitación clásica hay en los relieves del púlpito del baptisterio de Pisa, que representa desde la Natividad del Señor hasta el Calvario, y como adición el Juicio final, cinco relieves del rico púlpito sobre siete columnas, bellos capiteles y figuras celestiales en la parte superior, leones y animales simbólicos en las bases. En las esculturas de este púlpito, y especialmente en los relieves de la Natividad, Adoración de Reyes (fig. 960) y Presentación del Niño al templo (fig. 961), hay admirable inspiración de lo antiguo en los rostros de los personajes, que parecen representar temas míticos ó legendarios y figuras olímpicas y de la fábula. Y hay en los trajes y paños igual disposición y gusto clásico, que semejan tomados de cuadros esculturales romanos ó greco-etruscos. La grandiosidad sencilla y mucho cuerpo de las figuras hace atractiva y distinguida aquella serie de cuadros de matronas y varones antiguos y míticos. Con más selecto sentimiento y más adelantado arte parecen estos relieves continuación marcada de los que inspirados en gusto clásico produjo el siglo XII en la capilla de San Ansano de la catedral de Siena. El año 1260 se señala como el de la terminación por Nicolás Pisano del púlpito de Pisa.

A éste semeja otro púlpito, el de la catedral de Siena, de sobre 1265 á 1268, obra del mismo maestro, que tiene asuntos parecidos en sus clásicos relieves. Supónese que lo terminó con ayuda de uno de sus discípulos, *Arnolfo di Lapo*, y tal vez con otros, á lo cual se atribuye el que no aparezca tan acentuada la imitación antigua, de que Arnolfo debió ser menos entusiasta. Elegancias clásicas y gusto pintoresco se mezclan en estos relieves, cual se ve por la Natividad de Jesús (fig. 962), uno de los más característicos. Antes que esta obra hizo Nicolás Pisano tres estatuas de la Virgen con Santo Domingo y Santa Magdalena, para la Misericordia vieja de Florencia, que autores suponen ser de entre 1233 y 1237. En ellas creó ya el tipo de la Madona y dió á ésta y otras figuras algo de sus inclinaciones á lo antiguo. Tal



Fig. 967. - Altar mayor en mármol de la catedral de Arezzo, por Juan Pisano (de fotografía)

afición no se produjo claramente, sin embargo, en sus obras hasta después de la que aquí se señala; siendo, al entender de los peritos, después de 1237 cuando comenzaron los serios estudios del maestro de Pisa. Por los años de 1265 hizo para Bolonia el arca ó sepulcro de Santo Domingo (fig. 963), que suele mencionarse como de 1269. Es obra notabilísima en que con el maestro tomó parte otro de sus discípulos, fray Agnello ó Agnelli. El gusto antiguo aparece también en tan notable obra, á vueltas de aficiones pictóricas y sentimiento dramático de un arte adelantado.

Entre las varias esculturas señaladas como del mismo maestro, menciónanse con fecha de 1269 las de la abadía de la Sergola, de 1274 la fuente de la plaza del Mercado de Perusa y de sobre 1273 el altar famoso, desaparecido desde mucho tiempo ha, que hizo para la catedral de Pistoja. Con ayuda de su hijo Juan trabajó en la labor preciosa de la fuente de Perusa los muchos y magistrales relieves que la adornaron. Murió el maestro Nicolás en Pisa en 1278, dejando imperecedera memoria de sus obras de arquitectura y escultura, á que se dedicó con prodigiosa inteligencia. Desde muy niño trabajaba con notable maestría en el domo de Pisa, y antes de los 16 años para Federico II en Castel Capuano y Castel de l'Oro, habiendo trazado en 1231 el plan de la basílica de San Antonio en Parma, que fué otra de sus obras de nota. La posteridad siguió viendo en él al genio perspicaz y osado que tomando por modelo el arte antiguo inició con brioso empuje el principio italiano del Renacimiento. Era para aquel Renacimiento lo que Mirón ó Fidias fueron para la antigüedad griega, pero con mayor arcaísmo y menos monumental aspecto, con sentimiento más moderno y espíritu esencialmente pictórico.

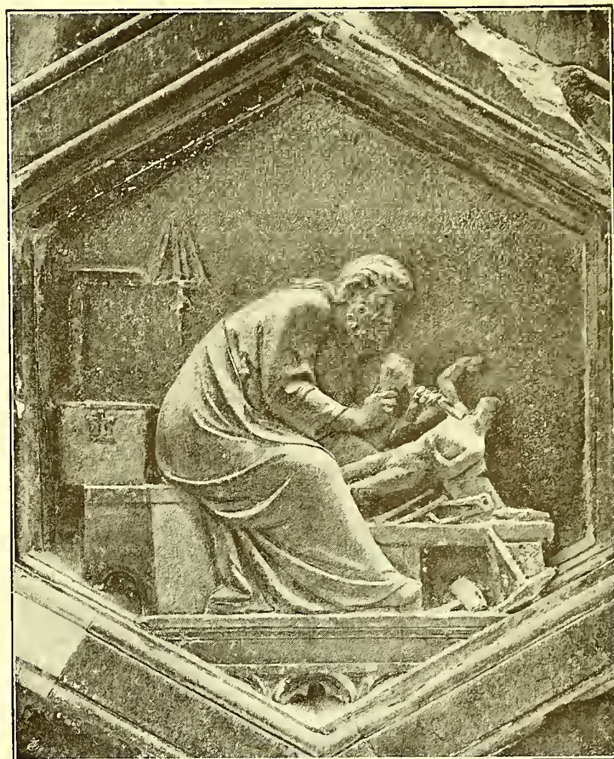


Fig. 968. – Fidias ó la Escultura, relieve del campanario del domo de Florencia, por Giotto y Andrea Pisano (de fotografía)

Eran sus discípulos más nombrados Arnolfo di Camho, fray Guillermo Agnello, Tino, Juan Cosma y su hijo Juan Pisano. De Arnolfo es la notable Madona sentada en trono de la sepultura del cardenal de Braye en Orvieto, que recuerda con adelanto las Vírgenes del Pisano en Pisa y Siena. Es una figura que tiene grandiosidad, nobleza y fisonomía de Juno ó matrona romana, buenas proporciones y habilísimo plegado. Vivía entre 1232 y 1310. De fray *Agnello*, monje de Santo Domingo, parece ser el púlpito que en San Giovanni Fuora Civitas de Pistoja (fig. 964) hace memoria con sus relieves del púlpito de Siena por Nicolás Pisano. El Nacimiento, en especial, tiene del de éste muchos rasgos é inspiraciones y el sello entre clásico y pintoresco que estos relieves caracterizan. Tiene otra cualidad propia: la de cierta ingenua sencillez y delicadeza que fué peculiar de aquella escuela. La fecha del púlpito del *Frate* ó de fray Agnello es la de 1270, y debió vivir y trabajar su autor entre 1238 y 1300. *Tino* y *Cosma* eran dos artistas de aquel grupo que extendieron por toda Italia la influencia de su maestro y prepararon la escultura á la acción del Renacimiento. Pero el que con más personalidad, sin duda, contribuyó al desenvolvimiento de aquel espíritu, fué *Juan Pisano*, hijo de Nicolás, que al influjo de su padre tomó prestigio, y al de Giotto di Bondone, sin duda, contribuyó á la creación de estilo nuevo entre los escultores del siglo XIV.

Era *Juan Pisano* más admirador de la naturaleza que del arte antiguo, siquiera lo fuese mucho de éste como sus contemporáneos, y en el estudio de esa naturaleza fundó sus méritos y prestigio, á la vez que las cualidades artísticas de los discípulos que tuvo y de las obras de su escuela. Concilió, empero, el estudio del natural con el del antiguo, y con los dos dió vigor y vida á su arte. Nació por los años 1245

y murió sobre 1321, habiendo realizado en ese tiempo, aparte de los trabajos que con su padre hizo en crecido número, tales como la Degollación de los Inocentes y la Crucifixión, del púlpito de Siena, muchas importantes obras, entre las que se mencionan como de las principales y más antiguas el magnífico altar de la catedral de Arezzo, obra de 1286, que unía á la belleza de forma y esplendidez de la imaginería, gran adelanto de arte, composición y ejecución (fig. 967). Suya es parte de la fachada de la catedral de Orvieto, en que trabajó con los principales escultores coetáneos de Toscana, y donde dejó pruebas de tanto estudio de la naturaleza como en el grupo del Señor y Adán, Caín y Abel (1) y otros admirables que comprenden desde el origen del hombre á su redención y juicio final. Notables fueron sus Madonas con el Niño (fig. 965), siendo de las más mentadas la de Santa María de la Espina (Pisa), y señaladísimo es el grupo alegórico que figura á la ciudad de Pisa en un pedestal sobre las cuatro Virtudes Cardinales representadas como mujeres, vestidas todas con traje talar, á excepción de la Templanza. Obras intermedias suyas eran otras varias Madonas, entre ellas la de la capilla de Cintola de Prato y la del portal de la catedral de Florencia (figura 965); el púlpito de San Andrés de Pistoja (1301), una preciosa pila de San Giovanni Fuora Civitas, de la misma época y ciudad, y las sepulturas de Benito XI, con el papa y ángeles; y fueron de sus últimos trabajos el púlpito de 1311, hecho para la catedral de Pisa y del que sólo quedan pequeñas porciones, y el sarcófago de Scovegno, con la Virgen, el Niño y ángeles, de Santa María de las Arenas (Padua), labrado en 1321. La vida, animación y empuje son peculiares de sus figuras.



Fig. 969. – Dos pasajes en relieve de la puerta Sur del baptisterio de Florencia, por Andrea Pisano

Muchos artistas y discípulos importantes tuvo Juan Pisano que han dejado número crecido de obras desparramadas por Italia, haciendo memoria de la influencia, méritos y estilo del maestro. Pisa en el campo santo y Florencia en Santa Cruz recuerdan con muchas el influjo de Juan Pisano y los nombres de *Agustín* y *Angel de Siena*, el de señalados discípulos que le imitaron y siguieron. Los relieves de Adán y Eva y de la Resurrección de los muertos de la catedral de Orvieto, obra de sobre 1300, se señalan por autores como de esta escuela, atribuyéndose á *Ramo di Pajanello*. Su naturalidad notable, profundo estudio del desnudo, modelado hábil y adelantado, son en los dos relieves dignos de observación y encomio, y las expresiones de dolor y gozo en el de la Resurrección de los muertos. De Agustín y Ángel de Siena es el sepulcro del famoso obispo gibelino Guido Tarlati, donde hay relieves de movimiento dramático (fig. 966). El genio potente de otro maestro, Giotto, dejó sentir también su influencia al lado del maestro Juan para hacer de los de Pisa escultores distinguidos, y de característico gusto á las escuelas de Italia.

En el XIII púlpitos de la catedral de Ravello, columnas de mármol esculturadas de la catedral de Gaeta, relieves de la catedral de Nápoles, prueban que había en Italia á la conclusión del siglo XIII, y sobre todo en Toscana é Italia inferior, una vasta ramificación de escultores, artistas en diferentes artes muchos, que estudiaban las obras antiguas y sentían las grandiosas formas de clásica redondez. Quedan aún en el Museo de Capua dos bustos magistrales y clásicos de Pedro de la Vigne y Tadeo de Sessa

(1) Algunos suponen que no son de Juan Pisano, sino de su escuela.

que parecen retratar en esos representantes de los Hohenstaufen á contemporáneos de Platón y Aristóteles, de noble rostro, barba y cabeza ceñida por laureles. Dan prueba las dos cabezas de que andaba el gusto antiguo infiltrado en el italiano del siglo XIII, y que el advenimiento de Nicolás de Pisa y sus discípulos fué el botafuego de la explosión neo-clásica que debía hacer nuevo al Renacimiento y grande á tan singular maestro. Pero la figura artística genial que debía empujarle por senda original y nueva, era el ya mentado *Giotto di Bondone*, de Vespignano (cerca de Florencia), arquitecto, escultor y pintor, insigne en todas tres artes. Giotto, que vivió entre 1266 y 1333, fué la gran figura artística del siglo XIII á XIV, que se impuso á los artistas de su época é hizo de ellos elemento de progreso en su tiempo y los siguientes. Fué el activo innovador que dejando por completo en escultura y pintura el tipo hierático del arte bizantino por la aspiración á las formas de la naturaleza, y lo tradicional de los asuntos por una concepción poética é ideal de las leyendas cristianas, dió el paso definitivo para la variación del arte y la transformación de su objeto y aspiraciones. Él fué quien despertó en toda Italia un entusiasmo por el arte y especialmente por la pintura, que parecía perdida con la decadencia antigua y el arcaísmo del mosaico; él quien puso la escultura en monumental empleo y distinción pictórica; él quien dió el germen para las activas y brillantes escuelas de Florencia y Siena, que empleaban el retrato con profusión en las figuras al par que el sentimiento delicado de los asuntos píos; á la histórica de fray Angélico y Benozzo Gozzoli, llena de ascetismo ideal y la más pura en los adelantos de forma y campo de los argumentos; á la escuela de Padua, henchida de poético y vivo sentimiento del colorido y á la que tomando lugar de ésta, como su heredera, produjo la varonil armonía de aquél con el pincel de los Carpaccio, Bellini, Palma el viejo y otros maestros de Venecia; él que preparó la escuela de Milán, cuyo maestro más conocido y ya tardío fué Leonardo di Vinci, henchido de espiritualismo, entusiasta por la expresión y los encantos de la forma y de las ciencias de anatomía y perspectiva en el más alto y juicioso grado; á la escuela de Nápoles, pasajeramente alemanizada con las influencias de Colonia; él fué quien dió aliento á la llamada de Umbría, la más poética y sentimental de todas las italianas guiadas por el naturalismo, y la casi tan llena de entusiasmo y de pasión como la última de las tres toscanas; el gran amigo y admirador de Dante, el que hizo brotar una pléyade de artistas, sólo igual en los mejores días del arte griego, que hicieron popular la pintura por toda Italia y objeto de cierto culto delicado del pueblo, que la tomó en adoración como expresión de sus sentimientos y suave encanto de su espíritu (1).



Fig. 970. – Coronación de la Virgen, por Pablo Giacomella della Masegna, en San Francisco de Bolonia

Teniendo á *Andrea Pisano* ó de *Pontedera*, hijo de *Ugolino Nini* (1270 á 1348) por ayuda y sin duda á otros artistas de Pisa y diversos pueblos de Italia influídos por éste, realizó Giotto algunas notables esculturas que adornan la torre campanario del domo de Florencia, entre las que figuran la representación de diversas artes liberales y estudios, según la comprensión de la Edad media, tales como la Gramática, la Lógica, Aritmética, Geometría, Música, Astronomía, Pintura y Escultura (figura 968), de las cuales algunas, como la Gramática, forman verdaderos cuadros llenos de bellezas, de distinción, formas y plegado. Todas tienen un significado tradicional de más trascendencia y la representación

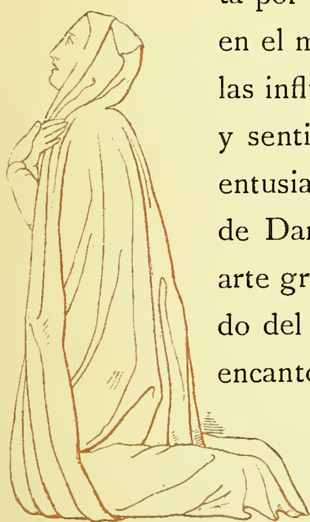


Fig. 971. – Escultura por Felipe Calendario, Venecia

(1) Véase *A. Viladomat*, Introducción, páginas 22 y 23.

de un personaje histórico, como Fidias en el relieve de *La Escultura.* También son de Giotto el Concepto, obra ó trabajo plástico con escenas de la vida humana, quizás con referencias á temas de historia ó leyenda, y algunos como la creación de Eva, que con los otros debe estar relacionado y que forma parte de la creación y vida humana.



Fig. 972. – La Madona de Nino Pisano en Santa María de la Espina, en Pisa (de fotografía)

Todas las composiciones que se deben á la influencia de Juan Pisano y de Giotto, y sobre todo de éste y Andrea Pisano, tienen tendencia común de época, que era la de salir del arcaísmo y estilo convencional y entrar en la imitación natural, así en la figura como en el ropaje, en la vida como en la expresión. Lo que Giotto dibujó y compuso ó con Andrea Pisano esculpió ó sólo pintó, tiene en las figuras esbeltez, elegancia ó distinción y gracia, y en ellas, airosos y holgados paños de abundantes, sueltos, caídos y profusos pliegues grandiosos y sencillos. Era también el modo de comprender el dibujo, proporciones y arreglo de la figura humana y de sus paños, que tendían al gusto sobrio, selecto, simple y clásico observado en la naturaleza é inspirado en el antiguo etrusco, romano y griego. Estas cualidades artísticas se generalizaron por la entera península italiana, gracias á los viajes influyentes en todas direcciones de Nicolás y Andrea de Pisa y Giotto. Autores suponen que las figuras y sus ropajes están sujetos á leyes convencionales y fijas. Todas las composiciones se amoldaron á una ocupación de espacio, breve á veces, pero siempre artística; á un agrupamiento dramático lleno de vida y sentimiento é interés, y á un plegado natural y estudiado, cual en el Entierro de San Juan del baptisterio de Florencia. Las composiciones que por dibujos de Giotto hizo Andrea Pisano para la torre de Florencia, y otros del baptisterio, como la Decapitación de San Juan Bautista y veintisiete relieves de la puerta de bronce del baptisterio de Florencia, ofrecen el gusto característico de las composiciones de Giotto con mezcla de las de Juan de Pisa, en cuadros de mucho sentimiento y elegancia y agrupamiento pintoresco. La Anunciación y la Presentación del Niño al templo (fig. 969) forman parte de la Leyenda de San Juan Bautista, fundidas en esas puertas en 1330 con atinadísimo concepto del relieve. Ocho figuras de Virtudes forman la parte superior de estas señaladas puertas.

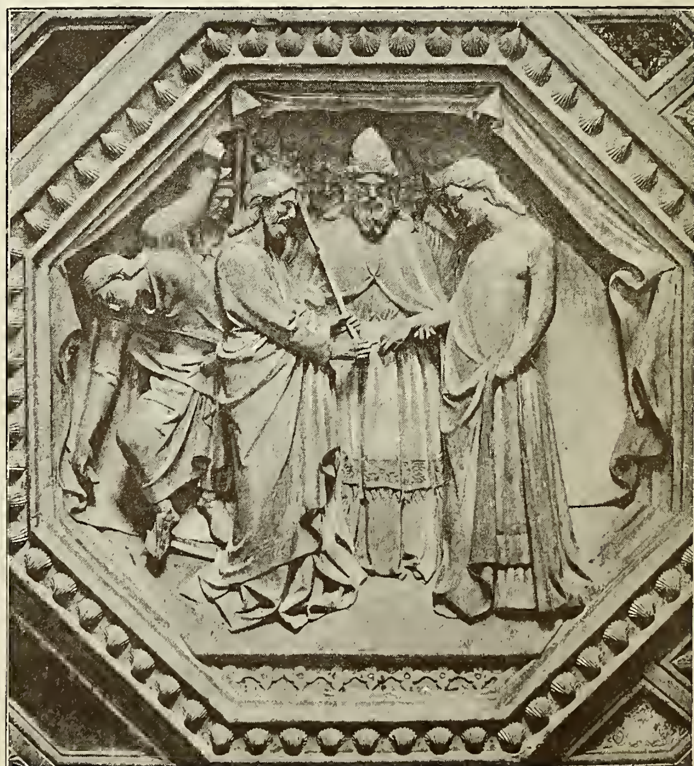


Fig. 973. - Desposorio de la Virgen, detalle del tabernáculo de Orcagna en la iglesia de Or San Michele (de fotografía)

Sucesor en el gusto de estos maestros era *Nino Pisano*, hijo de Andrea, que aprendió de su padre y del estilo de Giotto, las cualidades de gracia, naturalidad y sentimiento que se reunen en sus obras. De su mano es otra Virgen con el Niño, ó Madona, conservada en Pisa en Santa María de la Espina (fig. 972), y dos figuras del Bautista y San Pedro, un sepulcro del arzobispo Simón Saltarelli, hecho para Santa Catalina de Pisa en 1352, y una Anunciación de 1370 que tiene gracia de actitud y plegado como sus demás obras. Son de este grupo de escultores *Agustín di Giovanni*, que esculpió en mármol la Madona con los ángeles del oratorio de San Bernardino de Siena, por los años de 1330, con

grupo y actitudes algo tradicionales, pero con sentimiento cándido, bella ingenuidad de expresión y muy notable ropaje. Los hermanos *Pablo* y *Giacomello delle Massegne* hicieron, según parece, el bellísimo altar de San Francisco de Bolonia en 1338 (fig. 953), siguiendo los principios de la escuela sienesa por ser discípulos de Agustín y Ángel de Siena; y para no mencionar muchos otros, *Andrés Cione* ú *Orcagna* (1329 á 1368), tan notable escultor como arquitecto y pintor, autor de maravillas artísticas, que hizo la obra maestra del tabernáculo de Or San Michele de Florencia, de sobre 1359. La abundancia y belleza de sus relieves con temas de la Vida de la Virgen (fig. 973) y figuras de profetas y ángeles, la hacen calificar de obra plástica importantísima, realzada por un fondo de mosaico luminoso que revela influjo del brillante esmalte decorativo. Sentimiento, distinción, sencillez, naturalidad y gracia son cualidades que avaloran aquella admirable joya de Orcagna con mucha habilidad, compuesta de escenas bien agrupadas y figuras plegadas con grande y selecto arte.


Fig. 974. – Bustos de obras de Felipe Calendario

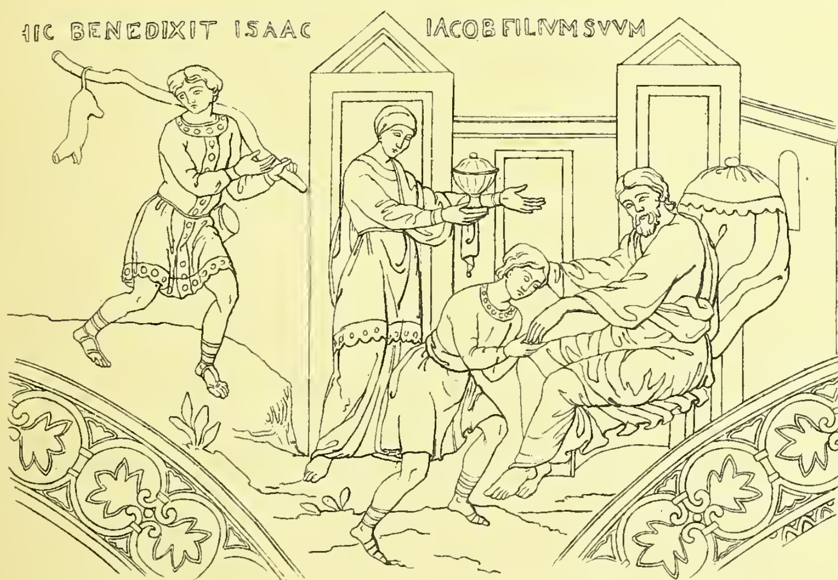


Fig. 975. – Pintura en mosaico del domo de Monreale (siglo XII al XIII)

Discípulos de Cione fueron *Angel Gaddi*, *Juan de Fetto*, *Jaime de Piero* (1384 á 1389) y *Juan de Ambrosio*, que esculpieron relieves de Virtudes (Fe, Esperanza y Caridad) y la de la Justicia en la Logia de los Lanzi (Florencia) en 1370 y años siguientes, y sin duda *Simón Talenti* (?) que trabajó también para Or San Michele, esculturando sus ventanas. *Pedro Tedesco* y *Nicolás Aretino* (1395 á 1400) hicieron bellísimos relieves en las puertas Norte y Sur de la catedral de Florencia, con cenefas y franjas ornamentales interpoladas de imaginería en forma de *arabescos; Felipe Calendario* dejó en Venecia en el palacio ducal, en parte obra suya, alguna escultura de nota (figs. 947, 971 y 977), y entre ellas un grupo de ángulo que representa con majestuosas figuras el juicio de Salomón (fig. 977). Tiene mezcla de carácter clásico ó romano con grandiosidad medioeval que otros atribuyen á *Juan* ó *Bartolomé Bon*, de Venecia. Padua, Génova, Bolonia y Nápoles, sobre todo, presentan un crecido número de restos esculturales admirables que merecen pasar á la historia del arte. Los de *Juan Balduccio*, en Pisa y en San Eustorgio, en Milán, donde esculpió un tabernáculo; los de *Mateo Campiglione*, su discípulo, que hizo otro tabernáculo en Pavía; los de *Lorenzo Maitini* en Siena; los de *Bonnino* y *Perino* en Milán, son todos hermosos rebrotes de las escuelas de los Pi-


Fig. 976. – Madona de Guido de Siena (mitad del siglo XIII)



Fig. 977. – Grupo del juicio de Salomón,
de un ángulo del palacio de los Duques de Venecia, atribuído á Calendario

sanos, y como nota saliente de aquel influjo señálanse en Nápoles las muchas esculturas de Santo Domingo, la catedral, San Juan en Carbonara, Santa Clara y el Carmen, donde hay puertas, púlpitos, capillas y crecido número de magníficos sepulcros, con tan importantes figuras como las de Inocencio IV ó de la emperatriz Isabel, madre del desgraciado Conradino, en la iglesia de Nuestra Señora. Recuerdo de los de Pisa hállase por toda Italia en las obras de los escultores; influjo del naturalismo germánico que aparecía en varias partes y de notorio modo en el Mediodía, se señala también como sirviendo de estímulo al naturalismo italiano; gran adelanto artístico en conceptos y técnica; soberano influjo de Giotto y aproximación al Renacimiento de que dió el siglo XV los más activos iniciadores.

Giotto de Bondone de Vespignano fué, como va indicado, el soberano artista que pintando casi medio siglo por todas las regiones de Italia y llevando por ellas su admirable arte de arquitecto y escultor, fué quien arrancó definitivamente al arte, y en especial á la pintura con la composición del bizantinismo y gusto gótico de los mosaicos y los retablos que los siglos XIII y XIV conservaban. Giotto fué el modelo, mas antes que él hubo otros pintores de Italia notables en el arte de pintar. *Guido de Siena* (mitad del siglo XIII), *Juan Cimabue* (1240 á 1302), *Duccio di Buoninsegna*, con otros pintores como *Marguerítone de Arezzo* y *Andrés Tafi*, que facilitaron el arrribo del inmortal maestro. Las pinturas de mosaicos del domo de Monreale en las últimas décadas del siglo XII (figura 975), revelan tan gran dominio de la forma y tanta libertad, desembarazo y soltura como noción tradicional del gusto antiguo á vueltas de bizantinos rasgos; y el notable mosaico de *Jaime de Turrita*, de que se tomó la Coronación de la Virgen (fig. 863), en Santa María la Mayor, obra del siglo XIII, es de grandiosidad neo-clásica en mezcla con sentimiento medioeval que interesa é impone adoración. No menos importante y de impresión más moderna es el mosaico del monumento llamado de Gonzalvo Rodríguez, también de Santa María la Mayor, señalado como de Juan Cosmate (fig. 825), que con su Virgen grave y solemne y sus santos monjes inspirados, enlaza la tradición cristiana de esta clase de pintura con



Fig. 978. – Madona de Cimabue (de fotografía)

el espíritu nuevo que preparaba la creación de las renombradas Madonas de Guido, Cimabue y Duccio. Los otros monumentales mosaicos de Santa María la Mayor, Santa María in Trastevere, de la capilla Palatina, y la Martorana de Palermo, costeada por el rey Roger, eran mucho más tradicionales y sujetas al bizantinismo ó al gusto latino-bizantino que predomina en el importante mosaico de San Marcos de Venecia.

Eran las Vírgenes de Guido y de Cimabue inspiraciones de otro orden, contemporáneas de los Pisanos, de un período de artística actividad é ingenio y arte conscientes que se iniciaban. La de Guido de Siena, dicha la Madona de Santo Domingo (fig. 976), tiene tanta delicadeza, íntimo y noble sentimiento, tan puros é idílicos conceptos en todo angelicales y tanta intención grandiosa en forma, expresión, actitud y plegado, que no parece obra de su tiempo, sino de época muy posterior: fué pintada por el maestro sienés en 1221 (1). Y la Madona de Cimabue, aunque más encogida y con sabor románico más marcado (fig. 978), es de un arte tímido tan puro y exquisito, de un sentimiento tan fino é íntimo en la Virgen y el Niño, y tan poética, delicada en los ángeles que de hinojos la adoran inclinados ante el regio trono, que tendrá siempre la gloria de ser mentada en la historia como obra peregrina del ingenio y aspiración elevada de un pueblo y de un serio artista. Tuvo una de estas Vírgenes, al quedar terminada, la gloria de salir del taller del pintor como de un templo sagrado, para ser paseada en triunfo ante el pueblo de Florencia al son de sonoras trompetas, y ser llevada al Carmine, donde se le rindió adoración á la vista de Carlos de Anjou que anhelaba admirarla. Y fué desde su aparición el símbolo de la Madona italiana que veneró aquel pueblo artista por don nativo y el estímulo de un nuevo arte que realizó el siglo XV. Comparando las Vírgenes esculpidas de Juan y Nino Pisano y de otros coetáneos escultores con las de Guido y Cimabue, se viene en conocimiento del acorde y armonía que la pintura y escultura venían conservando en Italia desde fines del siglo XII. Completa este concepto en las Vírgenes del último el medallón de San Juan, en la Madona de Santa Trinidad, después en Santa María Novella. Otras dos Madonas de Cimabue quedan en el Louvre y en la Academia de Florencia que deben ser mencionadas como de su arte poético.



Fig. 979. – Jesús entre los doctores, por Giotto, en la sacristía de Santa Cruz de Florencia (de fotografía)

Pinturas suyas son las murales de San Francisco de Asís, espirituales y vivientes conservadas hasta hoy, en que se ve en ellas la ruina destructora del tiempo. De 1301 á 1302 colocó un mosaico en el ábside de la catedral de Pisa, una de las últimas obras suyas que por su mano ó ingenio se realizaron. Coppo de Marcovaldo en Santa María dei Servi (Siena) y Andrea Tafi (vivía aún en 1320) que pintaba en mosaico magnífica obra en el baptisterio de Florencia, eran contemporáneos y discípulos suyos, y también lo era aquel Margueritone de Arezzo, cuya Virgen de la iglesia de Santo Domingo de Siena fué pintada probablemente en 1281 y otra procedente de la iglesia de Santa Margarita de Arezzo.

(1) Las fechas del nacimiento y muerte de Cimabue son inciertas.

Duccio, hijo de Buoninsegna (1282 á 1320 ó 1326), hizo el hermosísimo altar de la catedral de Siena desde 1308, altar que tres años después fué llevado también procesionalmente como la Madona de Cimabue. ¡Grande, admirable era la pasión artística de aquella época! Aquel altar se conserva hoy en dos capillas de la catedral de Siena: su centro es una Virgen con el Niño y entre ángeles, obra de recuerdo bizantino y de gran sentimiento y dulce poesía. Algunos fragmentos del altar de Duccio, hechos entre 1310 y 1311, son de un interés trágico y de una repetición dramática de actitudes conmovedoras. En su rígida sencillez tiene algo de la simplicidad de Esquilo y de los cantos solemnes del período coetáneo: son de la Pasión de Cristo, que alcanzando siempre el ideal y la más majestuosa belleza, la trasponen y llegan á la sublimidad. El sentimiento, la pasión, veneración profunda y religiosidad están en ellos tan notables como el ritmo de movimientos, la naturalidad de actitudes y la solemnidad grandiosa de los paños y plegado.

Pero á Duccio sigue Giotto; Giotto, que es el Esquilo y el Polignoto de aquel período; Giotto, que arrastraba con su empuje todo el movimiento del arte en la Italia de su época; que llevaba tras sí fabuloso séquito y ovaciones de admiradores y discípulos; Giotto produjo de 1276 á 1336 un arte ingenuo, nuevo, grandioso, que daba imágenes como ideas, figuras como fantasmas y visiones, escenas como apasionados é imponentes dramáticos y asuntos como milagros. Giotto con una actividad asombrosa, primera en la historia de la pintura cristiana, que le forzaba á prodigarse por toda Italia, desde el Norte al Mediodía, con incansable afán y con huella marcada de su paso, produjo desde 1303 las bíblicas, misteriosas y fantásticas escenas de la capilla de la Arena de Padua. Hacíalas á sus veintisiete años y en ellas trazó con mágicos conceptos é imágenes de una elocuencia y expresión que imponen la Vida de Cristo y de María y el Juicio de las almas. Su obra allí fué una selección de impresiones gráficas de una fuerza é intensidad unidas que asombran: van á la mente y al corazón y los excitan, preocupan y emocionan sin permitirles distraerse. Los paisajes, escenas, cuadros, figuras, expresiones, actitudes y pliegues son de una acción simple, rígida, sugestiva, que anula. ¡Es la fuerza de la sublimidad, psicológica, ética é imaginativa, estética, espontáneas, que se reunen y condensan! Están pintadas esas escenas con poco vigor de color y efecto; pero ¡qué mucho, si como Esquilo tienen la vehemencia arrolladora de su concepción vivísima de aquel pintor poeta, que como rústico de ingenio audaz, había sentido la realidad viviente en todo su vigor, y como poeta había tenido por modelo al escultural creador de la *Divina Comedia!* La magnitud de sus ideas iguala á la de sus imágenes, y la de sus gigantescas concepciones supera en realidad á la verdad que asombra y en grandeza á la imagen milagrosa que seduce. Es una visión á veces cada figura. Pero en



Fig. 980. – Apunte de un fresco alegórico simbolizando una de las tres virtudes de San Francisco de Asís, pintado por Giotto

figuras y cuadros hay arte siempre selecto en las creaciones sorprendentes de aquel inspirado joven pintor.

En la iglesia superior de San Francisco distribuyó, entre 1298 y 1300, en cuatro arcos de las bóvedas vastas composiciones simbólicas, la Gloria de San Francisco y la Obediencia, Pobreza, Caridad (fig. 980), tres ideales del preclaro santo amador de esas virtudes. Las alegorías por él figuradas son vivas é interesantes y tienen inspiración de Giotto y fantasía plástica: son á la vez de delicada poesía del más exquisito arte. El espíritu inspirado de San Francisco y la leyenda popular está en ellas con el ideal del género como en otras obras de Giotto. ¡Qué seducción y qué encanto aromatiza y transfigura tales obras!



Fig. 981. – Cabeza de la Virgen de la Coronación de María, por Giotto

En la Incoronata de Nápoles hay representados de su mano una alegoría de Cristo y la Iglesia y los siete Sacramentos, de que forma parte del de la Eucaristía, muy dado á conocer por grabados, obra de nobleza y majestad solemne imitada de los cuadros procesionales religiosos y regios de su tiempo. Naturales, delicados y agraciados conceptos en mezcla con ideas poéticas salpican esta viviente é ideal composición. Era por los años de 1330 y 1333 cuando por el éxito de estas pinturas le nombró el rey Roberto pintor de la corte de Nápoles (30 enero de 1337) con asignaciones especiales y encargos regios á granel.

Pintaba Giotto en Santa Cruz de Florencia las capillas Baroncelli, Peruzzi, Bardi y tenía en la sacristía (fig. 951) bellísimas pinturas, entre ellas algunas destruídas y muchas existentes, representando las primeras temas de la Virgen; las segundas, profetas, símbolos de Evangelistas y la Leyenda de San Juan; Leyenda ó Vida de San Francisco; las de la capilla Bardi y lindísimas composiciones que hoy se hallan en el museo, las que figuran pasajes de la Vida del Señor y de San Francisco que antes estaban junto á la sacristía. De la Coronación de la Virgen es la figura 981 que en la capilla Baroncelli representó con vivo sentimiento, pero con formas naturalistas, el busto de María, mezcla de ideal concepto y rostro viviente y real: piensa y siente el peso y la majestad de augusta corona en su purísima cabeza; de las pinturas de la sacristía son las que, como la composición de Cristo-Niño entre los doctores del templo (fig. 979), tienen una austera grandeza real que admira. En ésta la Virgen es bellísima, los ancianos son de formas, líneas y paños que pesan como su edad, Jesús es de una inocente ingenuidad elevada que cautiva. Un ideal poético de concepto se cierne por toda aquella natural escena encantadora que tiene de popular, de bíblica y de patriarcal. A la colección de peregrinas obras de Giotto conservadas en el Museo de Florencia pertenece el pasaje en que San Francisco cruza en carro de fuego sobre sus discípulos deslumbrados (fig. 951), escena fantástica y originalísima debida al osado ingenio de Giotto. Comparada con otros interesantes temas atribuídos al propio maestro toscano, se siente en ellas el mismo ingenio y mano. La que figura á San Francisco en otro de los pasajes de su leyenda en el histórico templo de Asís (fig. 952), tiene tanta intensidad de sentimiento, viveza de acción y fuerza de realidad como arrobamiento ideal, tanta vida y movimiento fantástico como los frescos de Padua: es un cuadro sublimado de la más elevada poesía, dramático y trágico á un tiempo, que agita y conmueve el ánimo. ¡Qué venerable, qué grande se admira allí á San Francisco!



Fig. 982. – El Nacimiento de María, fresco de Tadeo Gaddi, en Santa Cruz de Florencia

Obra de Giotto es también el dibujo del mosaico La navecilla de San Pedro (fig. 983), símbolo de la Iglesia, existente en el atrio de la basílica de San Pedro en Roma, pieza de elevado concepto, de composición notabilísima y naturalidad, sentimiento y expresiones intensísimos, como todas las figuras y concepciones de su autor. Ayudóle Pedro Cavallini en este mosaico (1298), admirablemente combinado para monumental y vasto cuadro, donde se expresa la protección del Señor á Pedro para que no zozobre la barca que el mar tempestuoso sacude agitado por el soplo de diabólicos espíritus. Y otras muchas composiciones admirables, completas ó fragmentadas, en mosaicos, frescos, tablas y retablos quedan del mismo egregio autor, entre ellas varias de Santa Cruz y Santa María Novella (Crucifijo, etc.); de Ognisanti (Cristo en Cruz), todas en Florencia; el Jesús en el Huerto de los Uffizi, y el retrato de Dante, fresco que se conserva en el Museo nacional de la capital toscana. En Roma es obra suya el fresco con el retrato del papa Bonifacio VIII entre dos cardenales y un diácono en el acto de publicar el Jubileo de 1300, que se ve en la basílica de San Juan de Latrán; en Rímini, Verona, Gaeta y en varias otras partes, como en los Museos del Louvre y en la Pinacoteca de Munich, hay notables piezas artísticas que hacen memoria del mérito é ingenio del nuevo refundidor de la pintura italiana. La fecundidad maravillosa de ese gigantesco ingenio se prodigó ya tanto que llegó con sus encargos hasta el Mediodía de Francia y con Clemente V á Avignon: energía de gigante y actividad por don divino fueron los elementos de aquel pasmoso genio que dejó á Duccio y Cimabue, su maestro, en olvido, y que se captó tal prestigio, que fué el privilegiado pintor de papas, príncipes, ciudades y monasterios. Dante le inmortalizó: *Credette Cimabue nelle pittura – tener lo campo; ed ora ha Giotto el grido, – siché la fama di colui oscura* (DIVINA COMEDIA, *Purgatorio*, XI, 94).

Y aquella fama era general y justa, pues su ingenio vibraba al son de las más sublimes, varias y delicadas cuerdas, con angelical encanto en las alegorías de la *Pobreza* y la *Obediencia*, ó en la *Gloria de San Francisco* que tiene de ideal visión; con espíritu bíblico en *Joaquín y los pastores* (Padua); con impresión regia en los *Sacramentos* de Nápoles; con sabor fantástico en la Resurrección de Lázaro (Padua); con bellísima naturalidad mezcla de cuadro popular en la *Presentación de María al templo;* con encanto popular en la *Disputa de Jesús con los doctores* (Museo de Florencia); con maravilloso sobrenatural en la *Aparición del monje seráfico;* con sublime impresión legendaria en la *Caridad de San Francisco;* con tristes y melancólicas notas en los cuadros de la Pasión y el Calvario; con escenas de dolor coetáneas en la Muerte del Bautista; con poesía y vuelo en todas partes, y con una profunda concepción ó una trascendencia intelectual que emana de la filosofía de su época en tantas figuras alegóricas de la Arena de Padua, de San Pedro de Roma ó del Santuario de Asís. En todas partes se observa en sus obras el influjo del espíritu de entonces, el de las letras y los doctos de su tiempo, de la poesía popular, y de muy particular modo el del razonar de Dante y de los cantos franciscanos y leyendas del Santo



Fig. 983. – La navecilla de San Pedro, símbolo de la Iglesia, en el atrio de la basílica de San Pedro en Roma. Mosaico de Giotto y Cavallini (de fotografía)

monje Seráfico, á la vez que la de la orden del amador de la poesía y de los caballerescos ideales de pobreza, obediencia y castidad que fascinaban al pueblo y le arrastraban tras la imagen de aquél (1).

Con sus obras admirables hay que recordar á sus discípulos é imitadores, otra de su influencia, y entre ellos á Tadeo Gaddi y su hijo Ángel, Giottino ó Giotto di Stefano ó mejor Tommaso, Spinello Aretino, Bernardo Daddi, Nicolo di Pietro, Massio di Banco y Orcagna entre los más nombrados. Muchos otros debieron á su ejemplo el cultivo de la pintura con cualidades parecidas.



Fig. 984. – San Joaquín echado del templo, obra de Tadeo Gaddi, existente en la iglesia de Santa Cruz de Florencia (de fotografía)

De *Orcagna* ó *Andrea di Cione* (1308 ? á 1368), que se mencionó como poeta, escultor y arquitecto son las imponentes pinturas del Juicio final, Paraíso y el Infierno que existen en la capilla Strozzi de Santa María Novella. En ellas le ayudó su hermano Nardo ó Leonardo (que murió sobre 1365 al parecer). La parte más notable de esta famosa obra es, sin duda alguna, el Paraíso, que tiene mágica grandeza en todas partes, majestuosa solemnidad en Cristo y la Virgen, y distinción en las demás figuras, expresando variedad de sentimientos siempre nobles. Del Infierno se ha dicho que es gráfica ilustración al imaginado por Dante. Otras representaciones suyas del Infierno y del Juicio final fantástico-raras, originales, extrañas que se le atribuyen, existen en el campo santo de Pisa, pero de cuya autenticidad no hay certeza, aunque haya habido probabilidades de que puedan juzgarse de su ingenio. Atribúyense por otros á sus imitadores y discípulos. Del plegado de Giotto y Orcagna puede hallarse comparación entre las figuras de Jesús y la Virgen del Paraíso pintado por éste en Santa María Novella.

Tadeo Gaddi, hijo de Gaddo Gaddi (1300-1366), discípulo de aquél, era otro de sus imitadores, quizás el que más le imitó. Sus pinturas á fresco de la Vida de María de la capilla Baroncelli, en Santa Cruz de Florencia (1352-1356), son de gusto y estilo parecidos al que produjo Giotto en las pinturas de la sacristía. El cuadro á fresco del Nacimiento de María del discípulo (fig. 982), semeja de la misma colección por la composición y el diseño que la Disputa con los doctores del maestro, y el de San Joaquín echado del templo (fig. 984) se parece á muchos otros del mismo gran pintor. Sencillez, elegancia, grandeza, naturalidad, belleza y esbeltas proporciones, simple y magistral plegado, gracia y buen gusto general, son cualidades que distinguen á este autor. De su mano son también un tríptico del Museo de Berlín (1354) y una Madona en trono con ángeles de la galería de Siena (1355). Su hijo y discípulo *Angel Gaddi* (1333 ? á 1396), pintó los cuadros de la Santa Cruz en la iglesia de este nombre; una Virgen, santos y otras escenas y la Anunciación, ambos en la galería de Florencia. Pintaba *Espinello Aretino* de Arezzo (1318 á 1410) hermosísimos frescos en San Miniato, cerca de Florencia, en el palacio público de Siena, en el campo santo de Pisa y retablos en otras muchas partes, siendo su larga existencia, de casi un siglo,

(1) Véase *D. P. Milá. – Giotto.* – Estudio interesantísimo, rico en observaciones, hecho con notas tomadas á la vista de las obras del pintor florentino.

prolija en obras señaladas. Notabilísimo es el fresco del Entierro de San Benito, del número de los que pintó en el primero de los mentados templos. Obra seria, pensada, de mucho carácter, suficiente por sí sola para reputar á un autor de valía; tema favorito de los pintores de los siglos XIV y XV, revela toda la intensidad de sentimiento de su autor; cuanto valía en lo dramático, en la expresión de emociones, pasión, en grandiosa composición y diseño. Achácasele poco conocimiento anatómico, quizás mejor poco estudio del desnudo, pero entre sus santos, ángeles y monjes pasa esta cualidad inadvertida.

De *Nicolás di Pietro* (mitad del siglo XIV), otro de los discípulos é imitadores de Giotto, basta ver la ancha concepción de su deteriorado Calvario (fig. 985) (de sobre 1390), que formó parte de sus escenas de Pasión del claustro de San Francisco de Pisa, para tener cabal concepto de las cualidades superiores de este pintor. Originalidad, pasión, movimiento, fantasía, trágico cuadro, episodios de subido fantástico, contrastes vivos á granel, lucha de emociones y pasiones, lirismo poético sublime, vida y agitación que desbordan, de todo hay allí en las figuras de Cristo sufrido y amante, rodeado de nube de ángeles que le adoran; del mal ladrón que cohorte diabólica asedia; de apiñada turba de vociferadores soldados y pueblo con enseñas, y de San Juan y María doloridos y en llanto. Aun no habiendo más obra que ésta de Nicolo de Pietro, sobrara para captarse fama de señaladísimo ingenio.

Otros muchos discípulos é imitadores se mencionan hasta el primer cuarto del siglo XV que hacen memoria del influjo de Giotto y de la reputación de que gozaba en su siglo y el siguiente, mas basta recordar que fué quien despertó al arte de Italia y creó la verdadera escuela de Florencia con sus individuales caracteres.

Bernardo Daddi (1320 á 1349), que trabajó en la Madona de Orcagna en el tabernáculo famoso de Or San Michele con sentimiento parecido al de Cimabue, aunque con menos arcaísmo; *Masso di Banco*, que entre otras pinturas hizo dos frescos del Nacimiento y Calvario en Santa María Novella (capilla Strozzi); *Giotto di Stefano*, *Scimia della natura*, según autoridades, como Ladinio; su hijo *Giottino*, de quien hay pocas noticias, y entre muchos más *Buonamico Cristofani* ó *Buffalmacco*, que vivió hasta 1351,



Fig. 985 – Jesús en el Calvario ó la Crucifixión, por Nicolás (Nicolo) di Pietro, discípulo imitador de Giotto

inmortalizado por sus contemporáneos, fueron maestros notables que pertenecieron á la escuela de Giotto.

Dos obras se señalan que tienen caracteres de esta escuela y superiores cualidades que deben recordarse aquí, cuyos autores se nombran con incertidumbre y entre contradicciones de peritos maestros en historia de arte. Las dos son originalísimas, extensas y grandes, tienen mucho alcance histórico, muchísimo color de época y se caracterizan por ésta, dando extraordinaria luz acerca de elementos complejos que el arte italiano tenía á la sazón y de las influencias religiosas, filosóficas, poéticas y regionales de que se hallaban rodeados sus autores y batallaban en su siglo. Es una La Iglesia militante y triunfante, pintura mural de la capilla de los Españoles en Santa María Novella, atribuída hoy á *Simón Memmi* y á *Andrea de Florencia;* la otra El Triunfo de la Muerte, del campo santo de Pisa, señalada antes y aun ahora por alguno como de Andrea Cione (Orcagna) y dicha en nuestros días entre vacilaciones obra de *Bernardo Daddi.* Las dos son piezas vastas de concepto y extensísimo trabajo complicado de cuadros y episodios sinnúmero, henchidos de ideas poéticas y de espíritu propagandista y de nervio, empuje y vehemencia geniales.

Pintada la capilla de los Españoles de Santa María Novella (Florencia) entre 1325 y 1350, fué por entonces cuando se desarrolló en ella el vasto cuadro de la Iglesia triunfante y militante como se la nombra hoy, ó como otros le dicen el Triunfo de Santo Tomás de Aquino; era en pleno período de agitación de Italia y de movimiento activo de las instituciones mendicantes y batalladoras, y fué al servicio de una de éstas y de aquella á que se puso el pintor ó pintores, quien desarrolló el vasto cuadro. Trató de encomiar en él la propaganda activa de la orden de Santo Domingo, orden de combate y lucha con la predicación y el asedio de la herejía, defendiendo al papado, la soberanía y el edificio social. Así se ven en aquel vasto cuadro en primer término el papa con sus prelados; el emperador con su augusto séquito sentados en tronos de altos sitiales, teniendo ante ellos, vestidos de blanco y negro, línea compacta de defensores de la Iglesia; y están á la derecha Santo Tomás de Aquino y á los pies los canes del Señor, *Domini canes*, como en lenguaje popular se llamaban los que combatían por la fe. Tras de ellos se endereza grande con sus imponentes cúpulas la iglesia de Santa María del Fiore, como Arnolfo di Lappo la ideó y modificaron Giotto y Gaddi, representando el severo edificio á que se acoge la sociedad. Figuras distintas de frailes dominicos enseñan la doctrina al pueblo, convirtiéndole, dándole limosna y enderezándole al camino de la obediencia con la varita de guía, y canes blancos y negros acometiendo y despeda-



Fig. 986. – El Triunfo de la Muerte, pintura mural del campo santo de Pisa atribuída á Orcagna, á Pedro Lorenzetti y á Bernardo Daddi

zando lobos ó herejes (según el sentir de San Gregorio), ocupan el resto del primer término á la izquierda: en toda la parte baja hay representada la acción terrena de la orden de Santo Domingo en sus tres obras protectoras: de la Iglesia, el trono y la sociedad. Más arriba en verjel y bosquecillo de naranjos floridos aparece el goce material de la vida mundana, que la institución de Santo Domingo combatía, con música, danzas, caza y el sosiego meditativo que da vagar á la reflexión aislada. Y más arriba todavía hay el santuario de los bienaventurados adonde se encaminan espíritus puros, angelicales espíritus guiados por santos hermanos de la orden, después de confesados por otros y absueltos del peso de sus pecados. Domina en la parte superior el solio del altísimo, el ara de la Jerusalén celeste, á que hacen guardia símbolos apocalípticos y seres sin mancilla merecedores de velarla. El tema es racional, vasto, complicado, concebido por entendimiento fuerte (quizás de algún pensador ó fraile de la orden) y no menos poderosa fantasía que sabía dar cuerpo á las ideas más abstractas y cierta severa poesía á las escenas naturales más comunes, y que inspirado en la poesía filosófica, en la teología moral, las ideas sociológicas del tiempo y de las instituciones dominicanas, desarrollaba un extenso plan, un semillero de conceptos en imágenes con apología austera y cruda, más bien que una grandiosa imagen, para atractivo, admiración y hasta asombro de los que la entendieran ó contemplaran. Es obra que impone y síntesis que habla conciso y profundo lenguaje, más que diez páginas de historia, aquella inmensa página parlante. Dante, Petrarca ú otros poetas y la leyenda cristiana están también en el ambiente esparcido en aquel fresco y en las rigidez beata de embelesadas figuras que llenan y salpican el cuadro.

Coetáneo ó tal vez posterior (de sobre 1350) es el Triunfo de la Muerte del campo santo de Pisa, de que se imprime un apunte (fig. 986), atribuído hoy por algunos á Bernardo Daddi, discípulo de Giotto, ó á Pedro Lorenzetti, de la escuela de Siena, y por otros á Orcagna. Lato es también su pensamiento y forma severa, pero de otro orden, esencialmente poético y dantesco en las más de sus ideas. Su asunto está expresado en un cartel que sostienen dos ángeles: *la muerte*. El resto es una complexa alegoría en que aparece de diferentes modos por todos lados el contraste entre el goce, el dolor y la sorpresa de la muerte en medio del placer de la vida. A la derecha hay arbolado y fondo, un numeroso grupo de doncellas hermosas se entregan al deleite de la música y á delicado solaz: algunas tienen perros falderos en el halda. A la izquierda alegre tropa de caballeros con alborotada jauría y pajes aparecen sorprendidos al encontrarse de campo con tres sepulcros abiertos que arrojan cadáveres y esqueletos roídos por víboras; en el centro hecatombes de muertos y moribundos amontonados son recogidos del suelo por ángeles y arrebatados por espíritus malignos, mientras que ancianos y pobres decrépitos llaman en vano á voces á la Muerte, que esgrime su guadaña en lo alto segando á los jóvenes y á los que gozan. El espacio está sembrado de ángeles que recogen y abrazan á los bienaventurados que mueren para el cielo, y de diablos de toda ralea y catadura, engendro de una historia natural rara, que roban con salvaje ímpetu los cuerpos ó almas de los condenados. En opuesto campo, en lo alto de agreste colina, ancianos anacoretas, pasivos ante una ermita, se entregan á vida contemplativa y austera, á tareas rústicas y sencillas, rodeados de pájaros y fauna silvestre que vive entre ellos como en doméstica crianza. Es una composición semifantástica, llena de encantos, de vigorosa y original poesía, de trascendental idealismo. Y comparada con el Triunfo de la Religión antes juzgado, es esencialmente poética, sublime, con grandiosos episodios platónicos y legendarios, como otra caballeresca y popular leyenda creada por la Edad media. El arte está en ella á una altura de ideal y fantasía envidiables. El campo santo de Pisa, que entre pasajes santos y legendarios contiene el poema de la muerte, posee con éste una de las obras más notables que la pintura cristiana produjo.

Y el siglo XIV dió con ella otras pruebas de su potencia creadora no superada en pintura después, que ideó esta escena conmemorativa para el arte monumental con la pintura á fresco. Muchas son las obras que de esa pintura se hicieron en Italia en aquel siglo, y muchísimas las que se deben á la influencia

franciscana y dominica, que pugnaban sin cesar por mantener los fueros de la Iglesia militante á costa de esfuerzos sin cuento que atraían popularidad á las órdenes mendicantes y misionistas, pudiendo citarse con las pinturas de Orcagna, las de *Francisco Traini*, de Pisa (1349), y con las de Simón de Martino, de Siena, á Tadeo Gaddi, que figuraba el cuadro de las ciencias, según Santo Tomás de Aquino, por sus grandes hombres en la capilla de los Españoles de Santa María Novella, acompañado de las tres Virtudes Teologales y de Santos Padres y lumbreras de la Iglesia. El arte de la pintura había tomado á su cargo el encumbramiento del ingenio hasta las sublimadas ciencias, filosofía y teología y la poesía más elevada, sirviéndose de una forma descriptiva y de la oscura alegoría y el símbolo ascético y gráfico.

Con Duccio de Siena la escuela artística continuó en los tiempos de Giotto la pintura en esta ciudad como en días de Cimabue, teniendo por principal móvil, más bien la expresión de sentimientos y de conceptos sujetivos, que la de objetivas formas, naturales y extensas expresiones, dramáticas y trágicas, cuadros y descriptivas escenas. Aquella pintura sienesa no era *descriptiva*, según el vocablo en boga, sino lírica é íntima. Sus principales maestros fueron Simón de Martino ó Simón Memmi y Tadeo de Bartolo, que alcanzaron hasta el segundo cuarto del siglo XV. Sus pinturas eran más bien retablos y tablas que mosaicos y frescos.



Fig. 987. – La Anunciación, cuadro pintado por Simón Martino ó por Lippo Memmi, existente en la Real Galería de Florencia (de fotografía)

Era *Simón de Martino* ó Martini, antes mal llamado *Simón Memmi*, pintor discípulo de Duccio, que vivió entre 1283 y 1344: cuando murió en Avignón, sin duda al servicio de los papas, Petrarca hizo de él gran elogio. Señálase como fecha de su nacimiento la de 1276. Pintó mucho para Nápoles, adonde iban sus obras; pero de las más notables es, sin duda, su fresco del palacio público de Siena, que figura en grandioso espacio de la sala del Concejo á la Madona bajo dosel, rodeada de santos y ángeles, llenos de reverencia y unción aquéllos, de idílico sentimiento éstos. La Virgen, noble Señora en trono y coronada como reina, es una hermosa dama italiana de á fines de la Edad media, de dulce mirada y hermoso semblante. Representa á la reina del cielo y tiene la grandeza del nombre popular que el vulgo le dió: *Maestá*...; es obra de 1315. Obra suya de 1328 es también el retrato ecuestre á fresco que en el mismo palacio público figura al general Guidoriccio Fogliarie de Rici, conquistador de Sassoferrato y Montemassi, recorriendo á caballo un campamento cerrado por dos fortalezas. Poco comunes son sus pinturas, conservándose, empero, raros y notables cuadros: en la Academia de Siena hay otra Madona entre santos; en la capilla de los Españoles de Santa María Novella, de Florencia, otra Virgen con el Niño entre celestiales figuras; dos cuadros de la Anunciación (fig. 987) y de San Ansano y Santa Julita, en los Uffizi, y las dos Madonas de gran belleza distinguida y veneración. Atribúyesele asimismo el fresco descrito de la Iglesia militante y triunfante, que más bien parece obra florentina por la naturaleza y concepción del asunto y el sinnúmero de retratos que produce; que á no ser así, revelara muchísimas más semblanzas y relaciones de escuela entre Florencia y Siena de las que hoy se señalan.

Ambrosio Lorenzetti (1323 á 1345) es el autor de otra pintura mural que figura en alegoría: el cua-

dro y los conceptos de El buen gobierno. Es una representación de orden humano social y de carácter civil y político, temas á que parecen haber sido entonces inclinados los de Siena, á diferencia de los de Florencia y otras partes de Toscana, que producían alegorías religiosas influídas por dominicos y franciscanos, cuyas casas en número crecido tenían, y cuya acción político-religiosa apoyaban. En ella se encomia el ideal de la Justicia entre Virtudes, todas figuradas como nobles, severas y bellas matronas sentadas á los lados de un gigantesco soberano en trono, que es la Ley, y se excita en ella á la Concordia, figurada por otra matrona con leyenda que toma en mano dos bridas para tener en su fiel la balanza de la Justicia: está la Concordia tras una larga y compacta procesión de nobles ciudadanos de Siena que se dirigen hacia el trono de la Ley y frente á un pelotón de infelices prisioneros y de soldados. Campean sobre el humano juez genios alados de la Fe, la Esperanza y la Caridad, y encima de la Justicia la Sabiduría, también con alas. El tema es vasto y extenso el fresco, de carácter descriptivo algo oscuro que porción de leyendas aclaran, y la obra toda está trazada con magistral y grandiosa mano y concepto más grande. Es la pintura filosófica en su más ideal concepto y sujetiva forma. La Paz y la Justicia son bellísimas figuras entre las más notables, é interesantísima la Concordia. De Ambrosio Lorenzetti es también una Crucifixión, del convento de San Francisco de Siena, hoy en el Seminario, cuyas colosales figuras revelan gran ingenio y maestría. Las muchas figuras de soldados, de expresiones notables, y sobre todo el grupo de la Virgen y discípulos de Cristo, de sublime é intensísimo dolor, prueban el influjo de Giotto entre los pintores de Siena.

Lippo Memmi figura también entre los maestros de Siena con un precioso retablo que recuerda las obras y estilo de Ambrosio Lorenzetti. Supónesele asimismo parte en la pintura de la Anunciación, de Florencia (Uffizi), que se indica antes (fig. 987) como de este maestro, y se cree pintaba por los años 1357. Con este maestro debe mentarse como de los últimos notables de Siena en el siglo XIV á *Tadeo de Bartolo*, nacido en 1363, muerto en 1422. Sus frescos del palacio público de Siena le hacen fama singular, mereciendo privilegiado recuerdo su pintura de la Resurrección de la Virgen ó la Asunción, que es de grandeza é ideal encanto superiores. La originalidad del concepto de esta obra, su movimiento, vida y animación en el concurso numeroso de discípulos, el pintoresco gusto del fondo, el sentimiento general de las figuras, y muy particularmente la encantadora Virgen, llevada por serafines, y el amante Hijo que la acoge en sus brazos rodeado de luz y gloria, son de un arte superior é íntimo que caracteriza á la escuela y levanta el prestigio del maestro. Dibujo, composición y plegado son de adelanto notable, y las expresiones sentidas y elocuentes de los apóstoles de interesante verdad. Por esta obra de 1407 se enlaza en su desarrollo la escuela de los precursores de Siena, desde Duccio á Tadeo de Bartolo, con tenaz persistencia como escuela de grandes impresiones, de tranquilidad idílica, muy estudiosa y de vigorosas y dulces emociones que vibran con toda la intensidad y fuerza del sentimiento y las más suaves armonías de un corazón creyente.

Quedan por recordar algunos maestros de Padua que influídos por Giotto, pero con individual ingenio y arte, producían otras obras notables entre muchos pintores de la Italia superior y de regiones varias de la península. *Jacobo Avanzo* y *Altichiero de Zevio* trabajaban juntos en Padua y Verona hacia fines del siglo XIV. Sus concepciones son vivas, movidas como escenas populares, dramáticas y trágicas cual las de Giotto, legendarias y pintorescas; su colorido rico, brillante y armonioso, y la ejecución finida, depurada con valiente diseño. Sobre 1370 pintaban juntos en San Antonio de Padua: son de su ingenio las pinturas murales de la capilla de San Félix, donde trazaron la Crucifixión que parece haber empezado Zevio y terminado ó completado Avanzo. Este se cree que fué el principal autor de las pinturas de la capilla de San Jorge en el santo de Padua, sobre 1380, siendo suyo el Martirio del Santo, que es obra épica originalísima, de empuje y efecto. A lo que se juzga, era Zevio el más notable de esos dos pintores que extendieron al Norte las influencias del gran maestro de Florencia. Al Mediodía queda

en Nápoles la acción vigorosa del mismo Giotto con lo que á imitación suya se hizo en la iglesia de la Incoronata; pero desde 1350 á muy después de 1450, más de un siglo de arte repetía en Venecia, Milán, Ancona y cien pequeñas villas y ciudades, al par que Florencia y Siena, hasta alcanzar á fray Angélico, la memoria de aquel incomparable Giotto, de gigante é inagotable ingenio.

LOS MAESTROS INICIADORES DEL RENACIMIENTO

LA ESCULTURA ITALIANA DEL SIGLO XV

DE GUIBERTI Á MIGUEL ÁNGEL

Florencia, que en el siglo XIV fué la ciudad originaria de la revolución artística operada por Giotto y su escuela, y Toscana, que era el plantel de eminentes pintores y escultores, continuaron en el XV su actividad procreadora y su prestigio, produciendo maravillas plásticas como ningún otro país de Italia, ni de Europa, y en número tan crecido como nunca antes había visto. Prolíficos en ingenios y escuelas sinnúmero y de primer orden el ducado y la metrópoli, dan al mundo el ejemplar modelo y selecto más abundante de obras plásticas que generación moderna haya visto durante un siglo. La pasión por la naturaleza, por el desnudo ideal ó realista; la imitación y estudio naturales más concienzudos y minuciosos en humana forma y plegado, en ropaje de todo orden; la expresión de sentimientos y pasiones, de temas dramáticos y trágicos, mitológicos y legendarios ó de historia, cabe los contemporáneos; la producción abundante de retratos, fueron, como en tiempos de Giotto y siguientes, aficiones de aquella escuela y de las varias que practicaron la escultura en tan privilegiada región de Italia.

País que producía por igual pinturas y esculturas y cuyos artistas escultores solían ser también pintores, cuando no eran peritísimos á la vez en otras artes; que daba á la espiritualidad y acción de la pintura privilegiado interés, consagróse al cultivo de la plástica buscando atractivo pictórico en la estatuaria y relieve con fondos de perspectivas, paisaje y complicados términos en éste (figs. 988, 989 á 991). Sus obras plásticas tienen por ello alma y vida, están animadas de activo espíritu y de una poesía interna fascinadora ó atrayente, hasta cuando son poco bellas y no ideales. Confúndese en ellas á veces por el interés pictórico el concepto escultural con el de un cuadro pintado, y son la composición é invención esencialmente pictóricas y á las veces pintorescas, equivocándose en casos sus dibujos con los de cuadros y frescos, como acontece con los relieves. En la historia de la plástica representan un *momento* nuevo de la cultura artística, como de la cultura general y de la producción de obras, pareciendo algunas

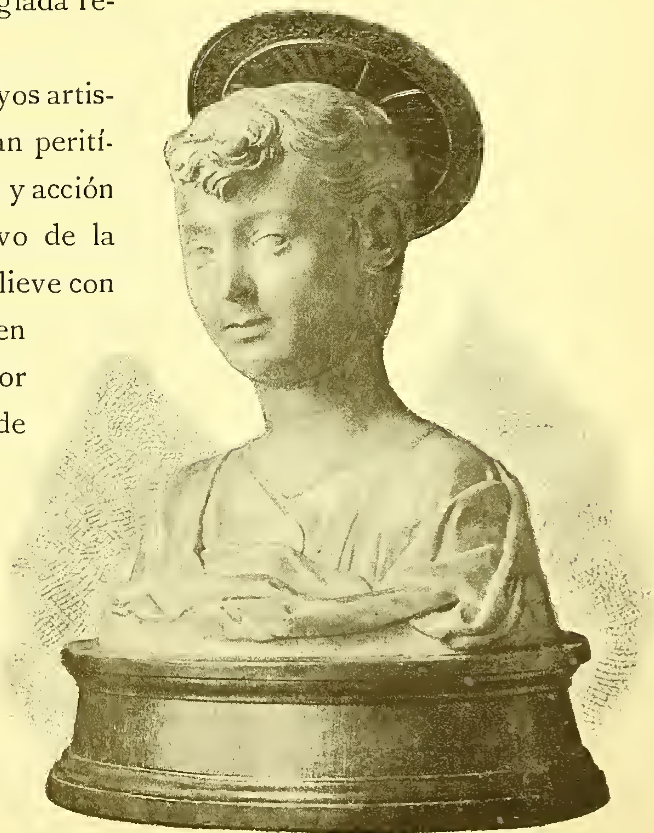


Fig. 988. – Busto de santo, según la forma moderna espiritual y pictórica (copia de fotografía)

veces que son las que entonces se hicieron moderna continuación de las que Grecia y Roma producían en sus últimos períodos.

Creadas para monumentos en su inmensa mayoría; ideadas por arquitectos que eran también escultores, pintores y poetas, ó que ejercían la escultura á la par de la construcción, tienen aire y grandeza de monumentales producciones, á veces también decorativa, y están concebidas y dispuestas para ornamentar monumentos, y dándoles realce y atractivo lucir y brillar en ellos. Retablos, púlpitos, sepulcros, fuentes y pilas monumentales; fachadas, escalinatas y nichos ó anchos pedestales, antepechos, coros, galerías y pilas bautismales se engalanaron con sus obras y hasta meros detalles ó porciones arquitectónicas de afortunados edificios. En todos ellos toman noble aspecto las composiciones que producen y sus figuras un alma grande que parece tener orgullo en pasar á la posteridad.



Fig. 989. – Sacrificio de Isaac, composición en relieve por Felipe Brunelleschi, en Florencia (de fotografía)

Ejecución paciente, grandiosa y hábil distingue á todas las obras de aquel singular período, siendo como en la antigüedad clásica tan pulidas y perfectas para ver de cerca como para admirar de lejos y en su sitio correspondiente, á la sombra y á toda luz, estando en ellas tan trabajado el detalle de imitación natural con cariñoso cincel é ingenio penetrante y perspicaz para observado sólo, como inspirada la forma general y la apariencia de conjunto, á la manera clásica, para sentir sus impresiones en toda su rotundidad. Son trasunto admirable de la antigüedad preclara que en aquel siglo se estudiaba con comprensión maestra y cuya grandeza se adivinaba con genial inspiración. Tienen de aquélla el concepto y la comprensión sintética, viviente y elevada, y de la naturaleza viva la tangible realidad y hasta verdad que aprisiona. Son selectas cuanto son grandes y de un gusto exquisito, cuando son obras maestras; de peregrino atractivo y artístico primor, cuanto son á veces realistas. A la influencia germánica atribuyen alemanes autores el estímulo de ese realismo.

Todas las otras escuelas que salieron de Toscana la imitaron en lo fecunda y compitieron con ella en selección de imágenes, en imitación natural é inspiración de lo clásico.

Sólo tuvieron como lunar unas y otras la complicación del plegado, que por convencionalismo de época, gusto amanerado ó errónea interpretación de lo antiguo dispusieron, triturado con profusión de dobleces y artificios y prodigalidad de detalle (figs. 989 á 991). Donatello, Duccio, Verochio y Pollajuolo exageraron ese detalle en el ropaje quebrado. Menos atinados en esta parte que el siglo XIV y hasta que la estatuaria gótica, quitaron grandiosidad al traje á trueque de darle elegancia, variedad y rebuscamiento pintoresco. Inspiráronse con todo en lo antiguo y en esculturas de Grecia y Roma, aunque no se calcaron sus obras en las de esos dos pueblos, como hacían los arquitectos, y diéronle conjunto antiguo y sentimiento clásico con interpretación moderna, aunque no le dieran el detalle que buscaban en el natural ó en gusto y conceptos transitorios, ideas y estudios de época, de artífices y de escuelas. Viajaban á Grecia los notables maestros, como *Francisco Squarcione;* tomaban por tipo lo romano, como Donatello y Brunelleschi; mas se apasionaron menos del antiguo en escultura que Nicolás Pisano, y no fueron nunca sus esclavos, como Alberti, Cronaca y tantos arquitectos insignes de aquel activo período.

Jaime della Quercia ó *della Fonte* (1371 á 1438) era uno de los más insignes maestros procedentes de Siena que cultivaron la escultura en la capital de Toscana. Imitador del arte plástico del siglo XIV, inclinóse á este arte más que otros artistas coetáneos, y produjo obras tales como la Fonte Gaia en la plaza del Campo (1412 á 1419) de Siena, y la Pila de San Giovanni, que prueban esa tendencia de sus primeras obras y hasta de su estilo posterior que se modificó en Florencia con el contacto de sus coetáneos. Era hijo de un platero, el maestro *Pedro Angelo*, que le imbuyó sus nociones y le acostumbró á sus prácticas y tendencias de metalista y fundidor de obras plásticas. Sus relieves, que en Bolonia (fig. 992) dejó en el portal de San Petronio en 1430, dan prueba de inclinaciones á las formas de fundidor, poniéndole en semejanza con Mirón el arcaísta de la escultura griega, y su sepultura preciosa de Hilaria Caretto, en la catedral de Luca (1405 ?), comprueba por una parte sus aficiones de platero en el decorativo ornato que es clásico en los genios, y por otra en la estatua su inspiración de los antiguos é imitación de otros artistas del siglo precedente y de las tradiciones góticas. Concebida con nobleza, plegada con gran arte, gallardamente compuesta y con el can á los pies, participa del gran arte de los sepulcros romanos y de las figuras medioevales que yacen en sepulturas: ¡reposa con majestad y duerme tranquilo sueño!.. Su estilo era tan sobrio y sencillo como elocuente y clásico, y era su concepción tan vigorosa como dramática; su composición tan animada como vivientes sus figuras y magistral la ejecución, que tiene cuerpo y relieve salientes y monumentales hasta en tamaño pequeño. Representa la transición del arte de la Edad media en concepto é intención, en producción de sepulcros, al moderno arte renaciente con individual estilo y clásica interpretación. Su discípulo *Nicolás del Arca* (1469), por su obra señalada del Arca de Santo Domingo en la iglesia de este nombre de Bolonia, continuó la tradición de su notable maestro. Sus ángeles y otras figuras de su mano son mezcla bellísima de naturalidad púber, de gracia cristiana y de admirable plegado. Hizo obras en diferentes materiales, todas notables, siendo algunas de barro cocido y colorido, como los relieves de la familia Bentivoglio (1458), y una preciosa Madona del palacio público (1478). La simplicidad grandiosa del siglo XIV tenía en este notable maestro uno de sus adeptos.



Fig. 990. – Sacrificio de Isaac, composición en relieve, por Lorenzo Guiberti, en Florencia (de fotografía)

Genio más admirable aparece con *Lorenzo Guiberti*, de Florencia, que vivió entre 1378 y 1455. Fué un artista originalísimo, selecto, de fantasía riquísima y tan pintor como escultor en sus obras de escultura, que convertía en cuadros bellísimos, encantadores, con peregrinos paisajes cuando las hacía de relieve. Él fué, sin duda, uno de los más geniales maestros que se impusieron á sus coetáneos dando sesgo pictórico á la obra plástica, con concepción pintoresca y produciendo maravillas. Era en aquella época famosa de las luchas apolíneas, de los concursos de ingenio, de los deleites artísticos en la ciudad de Florencia, de la expansión poética de señalados vates; de música, fiestas populares brillantes, de creación de hermosas fábricas tapizadas de pinturas y tachonadas de obra plástica. En una de esas competencias tomó parte Guiberti con della Quercia y Brunelleschi, otro escultor de mucho empuje que era gran arquitecto,

y quizás con varios más, y sentó allí su prestigio. Era el concurso para hacer unas puertas, las llamadas puertas viejas del baptisterio de Florencia, y en ellas se acreditó de peritísimo en su arte, habiendo aventajado á sus colegas á juicio de los jueces y obtenido por su mérito el encargo de esculpir las puertas de bronce con que la ciudad quería honrarse. Las pruebas de aquel certamen desaparecieron en parte; mas queda en el Museo de Florencia el pintoresco modelo de Brunelleschi y de Guiberti (figs. 989 y 990), que atestiguan el mérito de los dos principales contendientes, aquél más vehemente y rudo en la concepción de un común tema, el Sacrificio de Isaac; éste más moderado y á todas luces más plástico, más regular y más selecto: los dos relieves son pintorescos, compuestos con arte é ingenio y gusto renaciente.



Fig. 991. – La toma de Jericó, relieve de la segunda puerta de Guiberti en el baptisterio de Florencia

Hizo Guiberti los modelos de las puertas en preciosos relieves llenos de belleza, vida y plegado admirable (fig. 994 á 996), (1403 y 1424). Espíritu juvenil y gusto tradicional de los últimos maestros del período anterior y algún trasunto de los Pisanos y de pinturas de Giotto, se halla en aquella obra que fué fundida en bronce, realizada con distinción, elegancia y primores. Representó en ella Guiberti grupos de evangelistas y doctores de grandiosa composición, y pasajes de la pasión del Señor con distribución atinadísima. Lo que *Felipe Brunelleschi* (1377 á 1446) hubiera podido hacer, sólo puede juzgarse por el apasionado relieve del Sacrificio de Isaac del Museo nacional (fig. 989) y por un crucifijo en madera de Santa María Novella (figs. 958 y 997), en que parece haber entrado en pugna con otra figura de Cristo del escultor Donatello que Brunelleschi censuró. La práctica arquitectónica fué en adelante su ocupación.

Antes y después de aquellos tiempos en que Guiberti trabajaba para su primera puerta de bronce, segunda del baptisterio de Florencia (la primera era de Andrea Pisano), hizo el eminente escultor varias estatuas para los nichos exteriores de Or San Michele en 1414, siendo de las más notables la de San Juan Bautista, cuya noble actitud distinguida y tranquilidad serena y natural es de mucho carácter, y la figura joven y viril muy bella de San Esteban, que inspira atractivo y simpatía. En 1422 hizo la de San Mateo entre la última y la primera. Casi cinco años después colocó en Siena la fuente bautismal de la iglesia de San Juan con el bautismo de Cristo en relieve y San Juan ante Herodías, los dos de muy notable agrupamiento, concepto, expresión y plegado, especialmente el último.

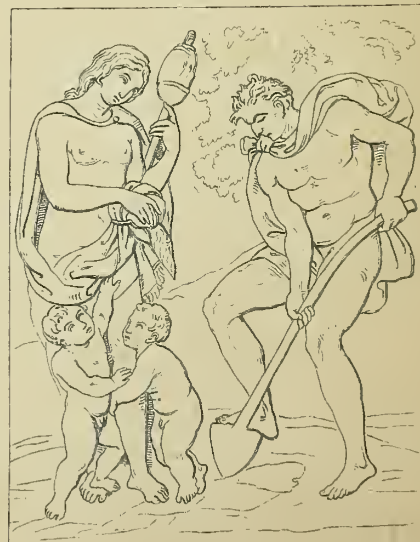


Fig. 992. – Relieve de Jaime della Quercia en Bolonia

Su obra más famosa fué, empero, la tercera puerta de Florencia, hoy la puerta principal, que esculpió entre 1424 y 1447, y que por su belleza extraordinaria calificó Miguel Ángel de puertas dignas del cielo. Representan en diez espaciosos cuadros (figs. 991 y 993) pasajes del

Antiguo Testamento desde la creación del hombre hasta la visita de la reina de Saba á Salomón, conteniendo diferentes temas en cada cuadro. Estos se hallan orlados á cenefas por franjas verticales y horizontales, también de relieve de bellísimo ornato, interpolados de medallones con bustos y figuras de héroes en nichos, tomadas de la leyenda bíblica. Como en los grabados inmediatos se ve (figs. 991 y 993), son complicadas aquellas composiciones y verdaderas maravillas que desarrollan en un mismo cuadro momentos varios de un asunto entre fondos de arquitectura y pintorescos paisajes, donde campean los temas como episodios varios de una misma composición. Así, el de la creación del hombre contiene todos los pasajes del drama del Paraíso, desde la formación de Adán á su expulsión del Edén, y el de la toma de Jericó grandiosa representación de la batalla con los amonitas. Trató Guiberti esos relieves como verdaderos cuadros, dándoles perspectivas con apariencias de pintura: primeros términos de alto relieve y últimos términos rebajados, y gradación de alturas según el mayor ó menor adelanto del episodio figurado. Era un modo ficticio y vicioso de tratar el relieve, que no da ilusión de engaño ni apariencia de verdad, como en las obras de pintura, en que la luz y el color cooperan á la ficción del espacio y las distancias que no simuló la escultura. Mas á pesar de este concepto erróneo en la idea del relieve, son sus cuadros maravillas de dibujo y composición, de expresiones y desnudo precioso en las mujeres, de belleza y verdad, de gracia y elegancia, de plegado y arte selectos, de riquísima fantasía, de chispeante y pintoresco atractivo y de animación y movimiento con fascinadora variedad. Son verdaderas puertas del cielo, según la expresión de Miguel Angel, á que llega la posteridad á hacer ofrenda de elogios y tributo de imitaciones.

Las obras coetáneas y posteriores de Guiberti son de 1420 en Santa María Novella (sepulturas de Leonardo Dati); de 1427, relicario de San Jacinto, hoy en el Museo de los Uffizi; de 1440, el sepulcro de bronce de San Zenobio, una de sus más encantadoras joyas de pintoresca escultura.

Donatto di Betto Bardi, más conocido por Donatello, vivió también en Florencia entre 1386 y 1468. Era indudablemente otro de los más notables escultores de su tiempo con Guiberti, Brunelleschi y Luca della Robbia: su personalidad se impuso muy pronto por lo tanto, y sus obras, aunque muchas, rápidas y desiguales, adquirieron reputación extraordinaria y empujaron la corriente naturalista con extrema rapidez por vías nuevas, hasta con exageración de aficiones. Estudió Donatello el arte antiguo con interés, como se ve por figuras de niños y ángeles en crecido número y por su afición á producir estatuas ecuestres y otras imitaciones de los clásicos, por sus obras de fundición, en que se distinguió de los primeros en acometer con energía, siquiera no le fuera dable realizarlas con la perfección deseable, dada la impericia del tiempo, y llevó á cabo monumentales obras



Fig. 993. - La Creación del hombre, detalle de la puerta segunda de Guiberti en el baptisterio de Florencia (de fotografía)


Fig. 994. – La Salutación de María


Fig. 995. – Adoración de los Reyes


Fig. 996. – Entrada de Cristo en Jerusalén,

relieves de la primera puerta de Guiberti en el baptisterio de Florencia

en estatuaria y relieve, con igual habilidad maestra en mármol, estuco y bronce. De sus obras primeras y sus trabajos de comienzo poco se puede asegurar; sabiéndose, empero, que en sus años juveniles tenía para él más interés la imitación antigua (fig. 935) que el realismo coetáneo, como se ve aún en su fino y sentido relieve de la cándida Salutación de Santa Cruz de Florencia, de época posterior: en ésta compitió con Guiberti en aspiraciones ideales. Su actividad fué siempre muy distinta y á las veces desigual, habiéndole proporcionado ocasión de hacer figuras bellas como su San Miguel, en mármol, de Florencia; raras como la Judit, grupo en bronce, de la Logia Lanzi (Florencia), en que hay hermoso relieve clásico al frente del pedestal; osadas como el general Gattamelata (Erasmo de Narni) á caballo, que de su mano se admira en Padua; grandiosas como el San Pablo en mármol, de Or San Michele, más grande, aunque real, cuanto más se le compara con el San Esteban en bronce de Guiberti; semiclásicas, vigorosas y vivientes como los grupos de ángeles músicos del Museo nacional de Florencia, que son grupos modelo en movimiento y vida, realce y osada forma, como los otros lindos ángeles de la iglesia de San Antonio de Padua (capilla del Sacramento, altar mayor) (fig. 1008); realistas con sentimiento como el San Juan Bautista en el desierto, del Museo de Florencia (fig. 999), ó con dramático aparato y trágica emoción cual el Entierro de Jesús, de la Galería Ambras de Viena. Mas en unas y otras obras es portentosa y viril su concepción, y de más nervio y empuje como nadie más tuvo en Florencia en todo el siglo XV. Maravilla de obra plástica es su busto en relieve del Bautista (fig. 1000), en que la expresión intensa del rostro y la poquedad de carnes revelan gran penetración del tipo, de un alma trascendente y espiritual en cuerpo enjuto, fino y sensible, de concepción realista y organismo impresionable. Encanto peregrino de obra dirigida por él, si no de su mano, como antes se creía, es, en fin, el primoroso perfil sumamente rebajado *(stiacciato)* y modelado con interés y cariño, con deseo de hacer obra extraordinaria, el busto de Santa Cecilia que posee lord Elcho (figura 938).

Trabajó primero Donatello en Florencia hasta 1443 un número muy crecido de obras; estuvo luego en Padua (1444 á 1454), donde hizo el altar mayor en la iglesia de San Antonio, y tuvo tiempo de extender su influjo durante cerca diez años al Norte de Italia, volviendo luego á su labor activa en la capital de Toscana. Aquí, apoyado por Cosme de Médicis y personajes de la corte, hizo sinnúmero de otras obras que,

aun con no ser siempre bellas, revelan la madurez y potencia de su ingenio. Era artista entusiasta, de fuerte inspiración, que producía de sus obras el estilo, concepto y forma según el calor con que las imaginaba y el aspecto que les dió. De sus trabajos intermedios son sus sepulcros de Siena (catedral), donde yace el obispo Peccius († después de 1426); el del cardenal Rinaldi (1427) en San Ángelo de Nápoles, que labró con *Michelozzo*, su colega y discípulo, y el adorno de la sacristía de San Lorenzo de Florencia (sobre 1428) que construía Brunelleschi, obra admirable en estuco, donde adornó las paredes con simple grandiosidad y distinción semiclásica. Posterior á estos trabajos fueron los que dejó en Padua en 1437, donde esculpió bellos ángeles en relieves lindísimos (figura 1008) y de sus últimos tiempos es la dramática composición del Descendimiento de la Cruz con que adornó un púlpito de Florencia en el templo de San Lorenzo (fig. 998). Su notable grandiosidad en este y otros relieves de la Pasión de Cristo, que hizo con su discípulo *Bertoldo*, y su moderación de entusiasmo y grandeza de concepto le reputaron de eximio: entre sentimiento y pasión y algunas exageraciones y olvidos del buen arte, que tan poco le preocupaba en muchísimos trabajos, dejó en éste obra admirable de compositor maestro con pintoresco trágico.



Fig. 997. – Cristo en madera, en Santa María Novella de Florencia, por Brunelleschi

Profusión de retratos notables abundan en sus composiciones, donde aspiró á dar trasunto del carácter y la vida, y muchos otros retratos se mencionan de su mano, cual el del papa Juan XXIII, muerto en 1419, que se ve en su sepultura. Era artista poco ascético en sus concepciones plásticas y olvidaba á veces con exceso las creencias más en boga por ideas individuales, cual otros colegas de Florencia. Los dos extremos de su gusto alambicado están en la bacanal de niños del Museo florentino (fig. 935), y en su original David, conocido por *el Calvo (Zuccone)* de la catedral de Florencia. Su plaza entre los maestros de su época es la de un infatigable innovador, osado cuanto gran genio, que intentó dar nuevo sesgo al arte, apasionado siempre de la realidad humana, siquiera fuera repulsiva por exceso de fealdad ó crudeza de realismo.

Las obras de su discípulo *Michelozzo Michelozzi* pueden señalarse aquí con las de sus coetáneos *Simón di Betto*



Fig. 998. – Descendimiento de la Cruz, bajo relieve del púlpito de San Lorenzo de Florencia, por Donatello

Bardi, hermano de Donatello (1431), *Antonio Filarete* (1439) y el famoso Andrea Verocchio, de quien se tratará en seguida. Lo que Michelozzo hizo con Donatello en el sepulcro Brancacci (Nápoles) revela su gran ingenio. Era tan notable arquitecto como los mejores de su tiempo y trabajaba con el maestro en obras señaladísimas y con Lucca della Robbia en 1443 en la catedral de Florencia. Sus méritos esculturales pueden juzgarse fácilmente por el lindísimo San Juan niño (fig. 1001), que es de lo más encantador y á la vez del más fino concepto del arte florentino coetáneo de Guiberti y con el naturalismo de Donatello. A la escuela ó gusto de éste puede agruparse *Antonio del Pollajuolo* (1429 á 1458), que con menos importancia que Verocchio fué también un realista de empuje en producir estatuas como el Marsias del Museo nacional de Florencia (fig. 939), ó composición tan vehemente y de tan rebuscados pliegues como el Calvario del Señor, en bronce, que conserva aquel museo. *Pedro de Pollajuolo* (1441 á 1489) dejó en relieve de una pila de San Juan de Siena recuerdo de sus méritos y del nombre de su familia (1).



Fig. 999. – San Juan en el desierto, por Donatello (de fotografía)

Más notable era *Andrea Verocchio* (1432 á 1488), contemporáneo é imitador de Donatello, platero y orífice antes que escultor, bien conocido por sus trabajos en oro, plata, bronce y mármol y con el nombre originario de Miguel de Francisco Cioni. Lo fueron también, y reputados en su tiempo, Lorenzo Cridi y Leonardo de Vinci, el primero por haber sido maestro de Perugino, y ambos como maestros á su vez de diferentes escuelas. Verocchio se enamoró del estilo de Donatello y le practicó con conciencia, utilizándolo para el estudio y la enseñanza del dibujo y copia del natural. Las obras suyas que quedan revelan paciente trabajo de platero muchas, y realistas aficiones varias; grandeza monumental algunas que se guardaron como recuerdo épico, y gracia ó majestad otras. Su niño del delfín de Palazzo Vechio de Florencia, que adorna el vivero del patio, es agraciado y natural; su David púber de bronce, del Museo nacional de Florencia, es poco bello, pero muy verdadero (fig. 1002); sus relieves de la sepultura de la esposa de Francisco Tornabuoni (fig. 957) son de tan popular realidad que casi llega á lo vulgar: con cuerpo muy saliente y figuras de gran relieve compiten en movimiento é interés con un cuadro pintado; su grupo magnífico y decorativo de Cristo y Santo Tomás es de una fuerza y efecto ejemplares que alcanzan al ideal por su grandeza, al arte más experto por su trabajado ropaje, obra de platero artista con poca naturalidad y muy rico efecto, y desciende á la realidad por lo verdadero de los tipos y lo natural de las expresiones: es un notable modelo de gusto renaciente que prepara el de Leonardo de Vinci y otros pintores y escultores de entre los siglos XV y XVI.

Pero la obra que á todas las de Verocchio supera en grandeza y originalidad es la estatua ecuestre del condottiere Bartolomeo Coleoni (2), famosa gloria de Venecia, hoy en la plaza que está frente al templo de



Fig. 1000. – San Juan adolescente en los Uffizi, bajo relieve por Donatello

(1) Debe observarse que lo vario de la ortografía de muchos nombres italianos de este capítulo, el anterior y los siguientes, hace imposible señalar aquí sus muchas variantes, y lo mismo debe decirse con respecto á las fechas que en diferentes obras se dan. La seguridad en estas partes es hoy casi imposible, habida cuenta del sin fin de modificaciones que de pocos años acá han sufrido los nombres y fechas referentes á artistas de Italia. Y en España faltan tradiciones literarias é históricas acerca de estos puntos.

(2) Véase la lámina tirada aparte.



BARTOLOMÉ COLEONI

ESTATUA ECUESTRE EN VENECIA, POR ANDREA VEROCCHIO, TERMINADA POR ALEJANDRO LEOPARDI (DE FOTOGRAFÍA)

San Giovanni é Paolo. Hecha tan colosal concepción en 1409, aunque no terminada por su autor, que falleció al fundirla tras peripecias y aventuras, campea desde poco después en el sitio en que se halla, dando fama al escultor de haber hecho con dificultad de medios y atrevimiento grande la mejor estatua ecuestre de su tiempo que se conserva todavía. Notable era ya la de Gattamelata que fundió Donatello; notabilísima también la que después se dirá, debida á Juan de Bolonia; mas ninguna supera ni iguala á ésta en fundir en una sola pieza el caballo y caballero, ni en la energía de aquél, tranquilo y majestuoso, ni en la osadía de éste, que erguido y con menosprecio parece provocar al enemigo. Es el verdadero bronce que con monumental grandeza pinta el tipo del condottiere, del general impetuoso, terrible y popular á un tiempo; que representa de mejor modo la audacia y atrevimiento de la república veneciana á comienzos del siglo XV. Es un bronce inmortal, con toda la majestad de obra de genio, que terminó otro autor, *Alejandro Leopardi*, de Venecia, á la muerte del florentino. La cabeza de Coleoni parece ser obra de éste por su agudo cincel y su pictórico estilo.

Obra de Verocchio es también el sepulcro del cardenal Forteguerra en la catedral de Pistoja (1473), cuya estatua del muerto hizo con el escultor Lorenzetti, y la Madona y ángeles de Santa Cruz de Florencia. La escultura naturalista tuvo con Andrea Verocchio otro de los más señalados adeptos que le hicieron popular en Italia llevándola hasta el ideal. El San Juan de Donatello (fig. 999), el Marsias de Pallajuolo (fig. 939) y el David de Verocchio (fig. 1002), para no mentar el del primero, son tres pruebas evidentes de la senda por que marchaba la imitación natural con obra de los realistas.

Más inclinado á éstos hay un grupo de escultores toscanos que tomando la realidad por guía se inspiraron en la antigüedad clásica, romana particularmente, con verdad y poesía. A la cabeza de este grupo debe citarse como modelo selecto, brillante y originalísimo, á *Luca della Robbia* (1400 á 1481), autor de encantadoras Madonas, y que puede mentarse como especialista de ellas con peregrino arte precursor del de Rafael. El estilo y gusto de della Robbia se hicieron plaza en Italia y generalmente en grupos de artistas convertidos en sus imitadores, entre los que se cuentan sus allegados y la familia á que dió nombre hasta entrado el siglo XVI. Era della Robbia apasionado por el natural y por la figura de púberes y niños que estudió con distinguido arte vestidos y desnudos, como también por la hermosura de la Virgen y la viviente realidad de los santos, que gustó figurar naturales, pero con distinción y sentimiento. A diferencia de Donatello tenía corazón cristiano, hálito religioso, poesía ideal del alma que transfigura la realidad. Sus grupos de niños y púberes son de un atractivo singular. Memoria se hace por ello siempre cuando se menciona su nombre.

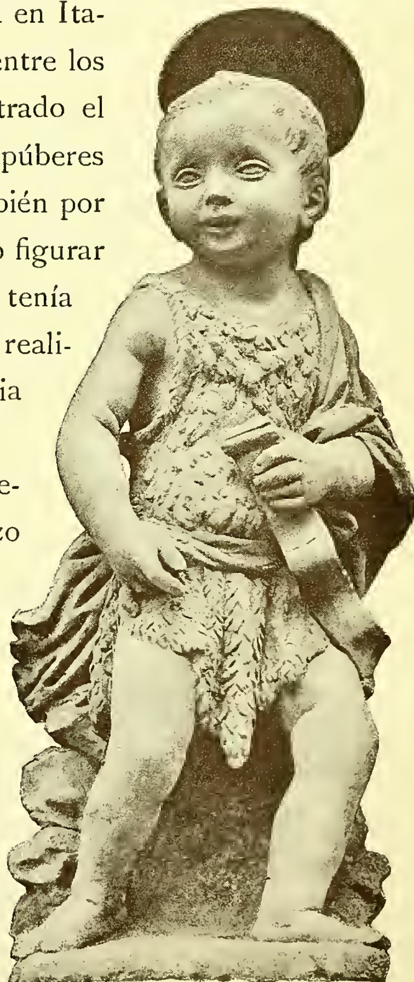


Fig. 1001. – San Juan niño, por Michelozzo Michelozzi (de fotografía)

De sus días juveniles se recuerdan hermosas estatuas de las más bellas y perfectas de su tiempo, y los preciosos relieves en mármol que hizo en seis placas notables que adornan el campanario de la catedral de Florencia, imposibles de juzgar con conciencia por la altura y lugar donde se hallan: figuran, según se dice, la Astrología, Música, Geometría, Gramática y Filosofía. Preciosas son sus tabletas posteriores en mármol que esculpió para adorno del órgano de la misma catedral, donde estaban como friso, con otros relieves de igual clase labrados por Donatello. Representan unos y otros púberes y párvulos en grupos dedicados al canto, á la danza y á tocar instrumentos populares, como laúdes, flautas y tamboriles. Los que Donatello hizo són hermosísimos grupos y figuras (figs. 935, 1000 y 1008) que tienen sabor antiguo, henchidos de vigor y vida, salientes por alto relieve; más corpóreos que los que esculpió della

Robbia, y sobre todo más enérgicos, materiales y realistas, más vulgares en algún modo (si cabe llamar vulgar á una obra maestra), bulliciosos é inquietos, como de una bacanal ú ornamental friso; pero son los del famoso Luca más perfectos y sentidos, de forma delicada y gusto exquisito, de vehementes expresiones (figs. 1003 y 1004) é insuperables en méritos. Los púberes sobre todo forman grupos inimitables del más peregrino arte y desnudos más selectos que haya dado á luz la plástica: son escultura y pintura, poesía y música á un tiempo, corpóreos é ideales. Los niños tocando y cantando con dulzura son encantador embeleso, y los muchachos cantores ó que acompañan el baile, aparte de estar vivos y de ser muy bellos, tienen expresiones tan intensas, naturales y bien sentidas y encantos tan idílicos, que no han sido superados en obra alguna de su clase de arte espiritualista. Son mezcla de inspiración antigua y de sentido moderno, de cristiano sentimiento purísimo y elevado. Consérvanse hoy esos relieves en diez placas de mármol del Museo de Florencia y fueron labrados por della Robbia entre 1445 y 1446.

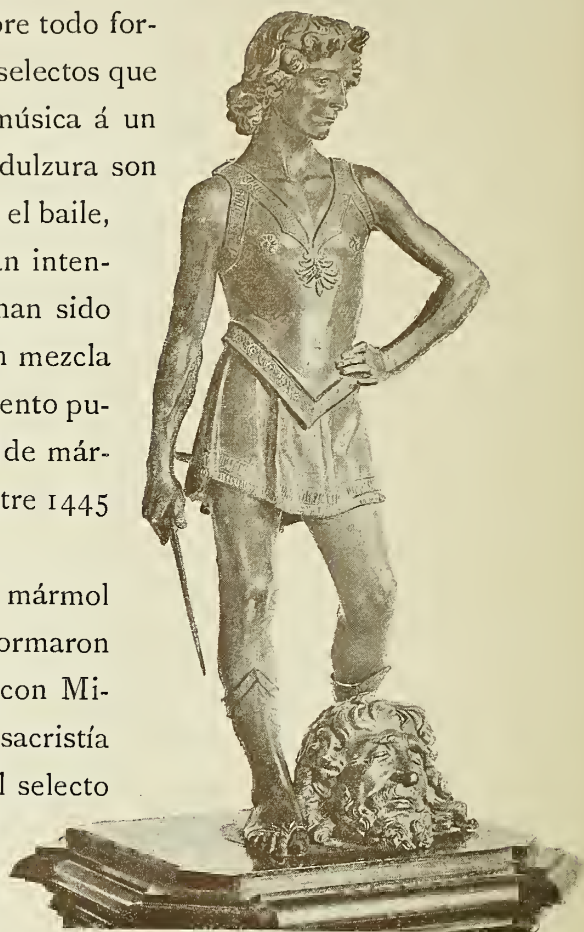


Fig. 1002. – David, de Verocchio (de fotografía)

En 1438 había hecho para la catedral otros dos relieves en mármol de la Crucifixión del Señor y la Liberación de San Pedro, que formaron parte de su altar, y en el antedicho año de 1446 tomó á su cargo con Michelozzo y *Masso di Bartolomeo* la escultura de las puertas de la sacristía de aquella misma basílica que debían fundirse en bronce y que el selecto maestro no pudo terminar hasta 1464. Las famosas puertas de Guiberti aguijonearon á della Robbia y sin duda á sus colegas, que imitaron en las suyas las primeras que aquél hizo para la catedral de Florencia entre 1403 y 1424. Diez compartimientos en figuras sentadas de la Madona y el Bautista, evangelistas y padres de la Iglesia, fueron obra del maestro Luca, admirable en sus formas y notabilísimo ropaje plegado con gusto exquisito. En estos y otros trabajos no presenta el empuje ni la osadía genial de su coetáneo Donatello; pero era en todos más igual y atildado, más estudiador paciente y depurado maestro de sensibilidad exquisita. Era aquél más dramático y épico, esotro más poeta lírico. Y tuvo entre todos otro mérito, que fué el de mantener sentido propio menos realista y material, parecido al de Guiberti, y nota brillante y nueva en la escultura florentina con puro espiritualismo, mezcla de ideal concepto y formas henchidas de sentimiento delicado y purísimo que otros artistas imitaron.



Fig. 1003. – Muchachos cantando, por Luca della Robbia

Esas cualidades envidiables prodújolas con constancia incansable en un género propio suyo que generalizó con buen gusto y mucha originalidad en el arte escultural de aquel período y siguientes: en los barros cocidos y esmaltados, de que fué propagador, ya que no el inventor de la época moderna, y que con exquisito trabajo y color suave y armonioso aplicó tan hábilmente á tímpanos y lunetas de sobrepuerta, á frisos y arrimaderos, á paredes, solados y techos, y á mil



Fig. 1004. – Madona de Luca della Robbia, luneta de sobrepuerta en San Pierino del Mercato, Florencia (copia de una fotografía)

objetos decorativos, monumentales y de uso público, como pilas bautismales y fuentes. Moldeados eran estos barros con gusto y arte, coloridos después con tintas generales azules (turquí), de blanco purísimo ó con punto de amarillo las figuras, y de toques y manchas violadas, verdes y amarillas de armonioso y selecto gusto. A tal clase de trabajo en barro pertenecen sus muchísimas Madonas con el Niño Jesús y San Juan niño, en el pesebre de Belén, con santos, vírgenes y ángeles que les adoran, y que engalanan por obra suya museos, palacios é iglesias de Florencia y otros puntos de Italia y el extranjero, como piezas selectas decorativas, y los varios tímpanos con la Ascensión y Resurrección del Señor, hermosos aunque no tan peregrinos. La Madona de San Jacobo de Ripoli (fig. 949), entre San Jaime y Santo Domingo, que adorna una luneta de aquel templo; el tímpano con la Virgen y ángeles de San Pierino in Mercato (fig. 1004); la Ascención de la catedral ó de la Academia; la Madona de Or San Michele; la Anunciación con aureola de ángeles en los Inocentes; la Madre de Dios de hinojos ante su Hijo, bajo el Eterno y el Espíritu Santo, admirable relieve de Pisa; altares preciosos (en los Apóstoles), bóvedas enteras y capillas (San Miniato, Santa Croce, capilla Pazzi, etc.), y espléndida colección del Museo de Florencia, son arsenal de emociones suaves, de dulces sentimientos, vivero de conceptos lindísimos, que por raro é inexplicable don tenía aún en plena vida social y transmitía á sus discípulos aquel escultor inspirado, afortunado de Florencia, en período artístico de tan vulgar realismo, materialismo de ideas y en época de cruda y pertinaz lucha social, engendro de sangrientas ambiciones y odios. Su arte, como escribía Juan Addington Symonds, era fruto de la inspiración más pura, cándida y amable, que tenía el secreto de representar la naturaleza en sus selectos momentos y transfigurar la forma viva en las regiones sacratísimas y etéreas. Era el arte de un ingenio que habiendo empezado por practicar la artística industria de platero, como su tiempo y su país la entendían, y la de esmaltador orífice, supo aplicar la pulcritud de aquélla y el brillo noble de ésta al bronce, al mármol y al barro, haciendo con tales materias primores embelesadores y ricos, realzados por las más equilibradas formas y acordes y suaves armonías que la escultura idealizada y la pintura más sobria produjeron.



Fig. 1005.-La Anunciación, por Juan Andrea della Robbia. Museo nacional de Florencia (de fotografía)

A la escuela de Luca della Robbia pertenecen su sobrino An-

drea y sus hijos Juan, Luca, Ambrosio y Jaime, con otros plasticistas también notables en barro, como Agustín de Guccio ó de Duccio, y muchísimos más que, cual Rosellino, Civitale, Mino de Fiesole y Benedetto de Majano, mezclaron el sentimiento antiguo al realismo y la naturaleza viva al idealismo. Esta mezcla de aficiones, esta templanza artística de gustos fué otra de las glorias de Luca della Robbia, que con sus adquisiciones técnicas aprovechó la cultura de su tiempo. De *Andrea della Robbia* (1437 á 1528) son las hermosas escenas parecidas á las de Luca, especialmente medallones, quizás de más viriles imágenes y menos ático gusto, como la Anunciación de la Virgen del Museo nacional de Florencia (fig. 1005), y altares tan notables de santos, de tantas figuras y detalle pintoresco cual el de Pasajes y de la Virgen del Claustro de la Observanza de Siena, con gran cuadro central de la Coronación de María y franja primorosa de pequeños relieves. *Juan* moldeó en 1521 un preciosísimo relieve del Nacimiento de Jesús con ángeles en San Jaime delle Poverine de Florencia. *Luca*, hijo, era especialista en brillantes y lindos solados, como el semidestruído de las Logias del Vaticano, y de barros cocidos esmaltados y vasijas valiosas no menos lindas. Suya parece ser la preciosísima Salutación, sin superior, de la Verna, que pudiera creerse obra de su padre: tan peregrina es. De *Jaime*, el menor de los hermanos, son, además de notables barros, mármoles y bronces, ornamento del alcázar de Francisco I de Francia. De *Ambrosio* otras muchas obras con dudoso nombre, vagamente atribuídas á éste ó esotro hermano ó primo, cuando no al padre. Y á la escuela de uno ú otro della Robbia pertenecen sinnúmero de medallones (fig. 950) que por no nombrarse con claridad, y no tener marcado estilo ó presentar varias semejanzas, ó no llevar fecha ó historia escrita entre obras del siglo XV y XVI, se señalan como de la escuela de aquellos moldeadores admirables de la más vulgar materia que puede trabajar la plástica. A *fray Matías* della Robbia asigna el Museo de Florencia una Madona con el Divino Niño que tiene la Virgen en pie. Las muchas piezas primorosas de Florencia y Toscana son dignas siempre de admiración por aquella delicadeza y selección tradicionales que, á pesar de sus obras sin fin, conservó la escuela de Luca della Robbia en los siglos XV y XVI, sin agotar jamás la fecunda vena, fina y pura inspiración de unos mismos asuntos, ni dejar vicio de amaneramiento en el transcurso de casi un siglo. Eran como Rafael y tantos pintores italianos, tradicionales y siempre nuevos en representar Madonas y temas de la Virgen, sin perder nunca el frescor ni la originalidad pristina.



Fig. 1006. – Sacra Familia, de Rosellino, existente en el Museo nacional de Florencia (copia de una fotografía)

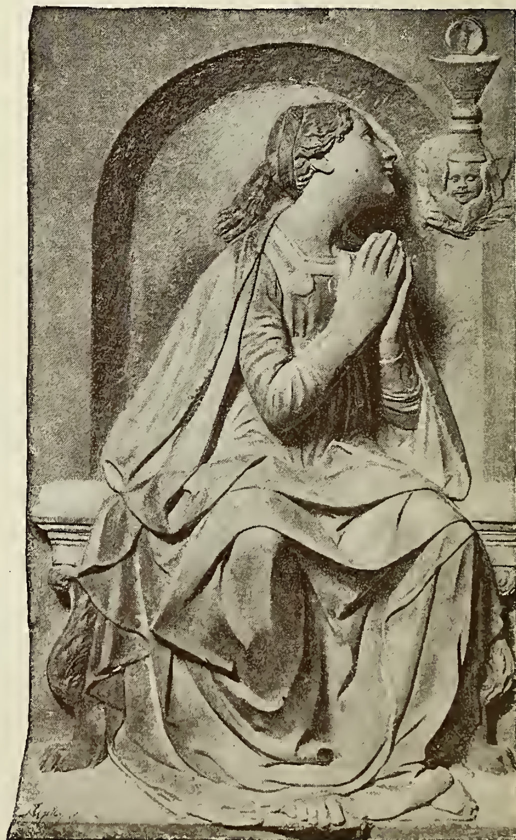


Fig. 1007. – La Fe, por Mateo Civitale. Museo nacional de Florencia (copia de fotografía)

Preciosos trabajos en barro moldearon también maestros de nota, como el autor del friso del hospital del Ceppo en Pistoja (1527) con la curación de leprosos y la asistencia de peregrinos, ó los relieves de *Agustín de Guccio* ó *Duccio* (1418 á 1498) hechos para San Bernardino de Perugia en 1461, unos y otros coloridos y modelados según las aficiones del florentino della Robbia. El grupo de San Bernardino con los pastores y los encantadores ángeles, detalles de aquella fachada, son obras de tanta belleza, expresión y sentimiento que merecieron ser á veces equiparadas con las del propio innovador y maestro.



Fig. 1008. – Angeles cantando, por Donatello, copia de relieves en bronce de San Antonio de Padua

En barro, mármol y bronce esculpieron notables cosas otros muchos artífices antes mentados, continuadores de las tendencias de éste. Fueron sus especialidades grandes sepulcros con estatuas yacentes y medallones de la Madona, ángeles, altares con *predella*, tímpanos y frisos, nichos y pilares, retratos enteros y más comúnmente en sorprendentes bustos expresivos, naturales y característicos con verdad ejemplar y hasta viviente realismo que asombra. En tales obras fueron notables *Antonio Gambarelli* ó *Rosellino* (1427 á 1478) que esculpió el magnífico sepulcro en mármol del cardenal Juan *de Portugal* en San Miniato, junto á Florencia (1459), donde hay en medallón otra Madona bellísima cual la representada en la figura 1006; *Bernardo Rosellino*, su hermano (1409 á 1464), que labró el de Leonardo Bruni para Santa Cruz de Florencia (1445 ?); *Desiderio de Settignano* (1428 á 1446), discípulo quizás de Donatelllo, que hizo la tumba de Marzuppini, muerto en 1455; *Antonio Ferrucci (de Fiesole)* que vivía en 1525 y esculpió en mármol el nicho bautismal hermosísimo de la catedral de Pistoja; *Mino de Fiesole* (1431 á 1484) como Ferrucci incansable productor de retratos vivos y de muertos en sepulcros, que labró la tumba de Bernardo Giugni (1466): dejó á Roma atestada de magníficos sarcófagos y otras obras admirables en la abadía de Florencia, cual la Madona antes reproducida (fig. 942), la Virgen, Jesús y San Juan niños de la catedral de Fiesole; *Benedetto de Majano* (1432 á 1497) que cubrió de animados relieves magistrales, verdaderos cuadros de composición y pintura, el suntuoso púlpito de Santa Cruz de Florencia, con fama de tan notable arquitecto como peritísimo escultor, y de quien es la Madona en gloria adorada por San Geminiano y la que se ve en la Misericordia (fig. 1010); *Mateo Civitale* (1435 á 1501), autor del bellísimo San Sebastián de Lucca, del Ángel embelesado en el Sacramento de la catedral de la misma ciudad, y de la Fe extasiada en amorosa y dulce beatitud, del Museo nacional de Florencia (fig. 1007).

No puede dejarse aquí en olvido por la verdad é intensísimo sentimiento que revela, un grupo de Jesús descendido del Calvario entre la Virgen y San Juan, del altar de la Madona del Olivo en las inmediaciones de Prato, obra de los hermanos *Julian*, Benedetto y *Juan* de Majano. La sublime verdad realista de aquellos rostros doloridos y de los cuerpos descarnados, el *purismo* de su dibujo; su modelado fino y hábil, primoroso é intencionado; las mil bellezas delicadas de cincel y cierto seudogermanismo en cabezas y desnudos italianos, ideales por



Fig. 1009. – La Fuerza, por Cicione, del sepulcro del rey Ladislao



Fig. 1010. – Madona en mármol, por Benedetto de Majano (Misericordia) en Florencia

su poesía sujetiva, hace modelo de primer orden del más piadoso arte cristiano aquel grupo escultural de los hermanos florentinos.



Fig. 1011. – Busto, por Mino de Fiesole. Museo nacional de Florencia (reproducido de una fotografía)

Retratos de primer orden hicieron muchos los escultores aquí citados, que todos los siglos admirarán como verdaderas maravillas de parecido, verdad y arte, á veces de un realismo que asombra. Settignano bustos cual el de Marietta Strozzi; Majano como el de Felipe Strozzi; Mino de Fiesole como el de Nicole Strozzi (los tres en el Museo de Berlín), y éste cual el de Rinaldo de Luna (fig. 940), el redivivo del obispo Salutati de la catedral de Fiesole y otros no reconocidos, mas no por eso menos peregrinos (fig. 1011); y autores varios otros personajes también desconocidos, cual un busto de Florencia de interesante mujer (fig. 1012). En todos la verdad sorprende y la vida natural admirablemente tranquila brota á la superficie del bronce ó mármol, aun á pique de presentarse esquiva por la fealdad de la forma á cambio de característica expresión, individualidad y fisonomía.

Maestros de Toscana trasladados á diferentes puntos de Italia produjeron en Lombardía, Venecia, Nápoles y comarcas intermedias, en iglesias y cartujas, en ciudades y campiñas, preciosas obras esculturales de carácter distinto que las de los maestros florentinos. En muchos puntos familias de artistas que continuaron el nombre y la tradición de sus primogenitores perpetuaron el ejercicio de la profesión con caracteres permanentes que revelan la procedencia de Pisa, Siena, Florencia, Padua, Venecia, etc., donde hubo antiguas escuelas y donde trabajaron escultores ú otros artistas de Florencia y Toscana. Estos habían tenido tanta fama que bastaba su origen florentino para que papas, príncipes, duques, cardenales y prelados, grandes señores, comunidades y municipios se los disputaran dándoles honores, comisiones, encargos y obras que producir á manta. Y bastaba también el no ser de Florencia ó no trabajar en la capital de Toscana para gozar poco prestigio y carecer de encargos. Así sucedió á Mateo Civitale, de Lucca, que por ser de esta ciudad y trabajar especialmente en ella para sus contemporáneos, tenía menos clientela que otros á pesar de su fama de notable, de más gusto y sentimiento y de producir más bellezas que muchos. Era cuestión de prestigio y de moda de la época. Por esto las otras cortes y ciudades, Roma entre ellas, llamaban á su seno á escultores toscanos que transmitieron sus enseñanzas é influjo á discípulos é imitadores.

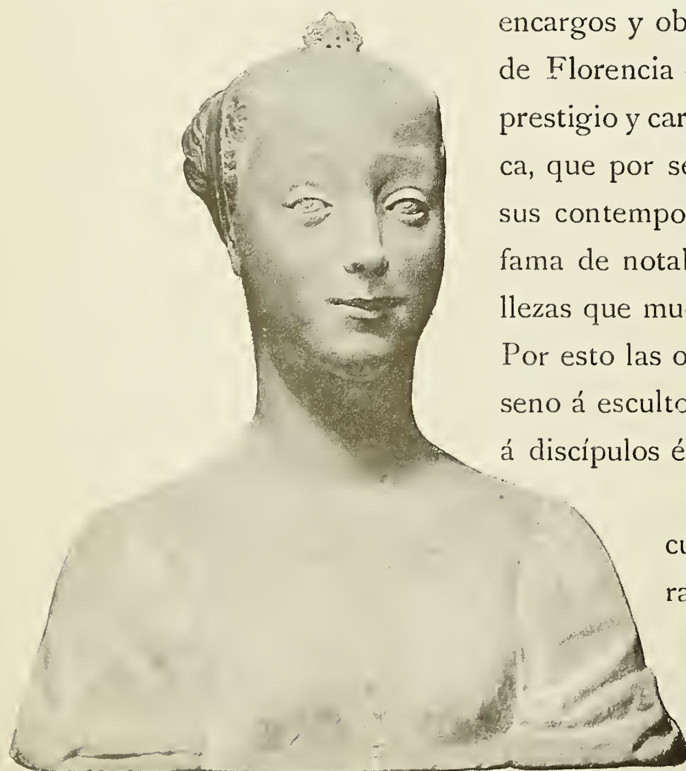


Fig. 1012. – Retrato, de autor desconocido. Museo nacional de Florencia (copia de fotografía)

Artistas de Lombardía eran los *Briosco*, *Andrea* particularmente (1470 á 1533), más conocido por *Riccio* figura 1018), y antes el paduano *Vellano* (1430 á 1500), que fueron inspirados por Donatello, de quien en cierto modo eran émulos. El primero, apodado *Riccio* por sus cortos cabellos, es autor del precioso y monumental candelabro en bronce del templo de San Antonio en Padua. La arquitectura de Lombardía, que tomaba

muy abundantemente la obra escultórica por adorno decorativo, hizo con ella hermosas figuras, grupos, relieves y otras composiciones plásticas. Ejemplar bellísimo de esta clase es, por ejemplo, alguna primorosa figura del palacio Potinari en Brera, Milán. Las obras preciosas de la cartuja de Pavía (figs. 1013 á 1015 y 1017), por mano de muchos escultores difíciles de señalar allí individualmente por sus trabajos, y algunos que llegaron á días adelantados del siglo XVI, forman una de las más ricas colecciones del tiempo, que se distingue por sentimiento delicado é íntimo de las obras, fuerza de expresión, gracia y elegancia de forma, mesura de pasión intensa, atildamiento de ejecución y por un gusto pictórico selecto y comunicativo. Los cándidos ángeles del portal, la Madona de un capitel (fig. 1013), la Piedad del altar mayor (fig. 1014) atribuída á Omodeo ó Amadeo, Jesús en brazos de María por los hermanos Mantegazza (fig. 1015) y los elegantísimos y selectos ornatos é imágenes de otras partes son ejemplares recomendables con caracteres de gusto local. La labor maravillosa de aquella cartuja merece recuerdo aparte por lo rica, selecta, sentimental y piadosa. Es la obra de una escuela recomendable de arte decorativo cristiano, sin exageraciones ni sentimentalismos, fino y distinguido, que duró casi un siglo en aquel magnífico edificio, haciendo pareja á las obras de los della Robbia y labrando preciosas fachadas, primorosas puertas atractivas, paredes y altares. Los hermanos *Cristóbal* y *Antonio Mantegazza* emprendieron aquella obra á mitad del siglo XV, y con *Antonio Omodeo* ó *Amadeo de Pavía* (1447 á 1522), el más notable escultor ó uno de los más notables del Norte de Italia; con *Cristóbal Solari*, apellidado *Gobbo*, *Agustín Busti* ó *Bambaja* (1480 á 1548), y otros (fig. 1016), dieron á sus trabajos aquel sentimiento é idealidad, prueba de crecido espiritualismo en una escuela de escultores lombardos que elegían temas y motivos líricos delicados y elegíacos para sus producciones plásticas. *Andrea Fusina* (fig. 1017) con el pintor *Ambrosio el Borgoñone* la dotaron también de admirables obras en el siglo XV. Grandeza y magnificencia campea en el conjunto arquitectónico-escultural y hasta en la mera escultura. Las catedrales de Como y de Milán y otros templos de sus comarcas tienen estatuas y relieves del mismo ó parecido gusto y estilo que la Cartuja de Pavía. Bérgamo posee el majestuoso sepulcro de Gastón de Foix, obra de *Agustín Busti*, de que quedan fragmentos con la fantástica figura del muerto, y el de Coleoni, por Amadeo, en la capilla de este personaje histórico. El retrato del hijo de Coleoni en su sepultura es también pieza admirable. El relieve en marfil de un magnífico armario de la catedral de Graaz da mucha idea de las aficiones clásicas, puramente romanas, que se desarrollaban entonces (sobre 1480) en artistas de



Fig. 1013. – Madona de un capitel de la cartuja (Certosa) de Pavía



Fig. 1014. – Medallón del altar mayor de la cartuja de Pavía, por Amadeo

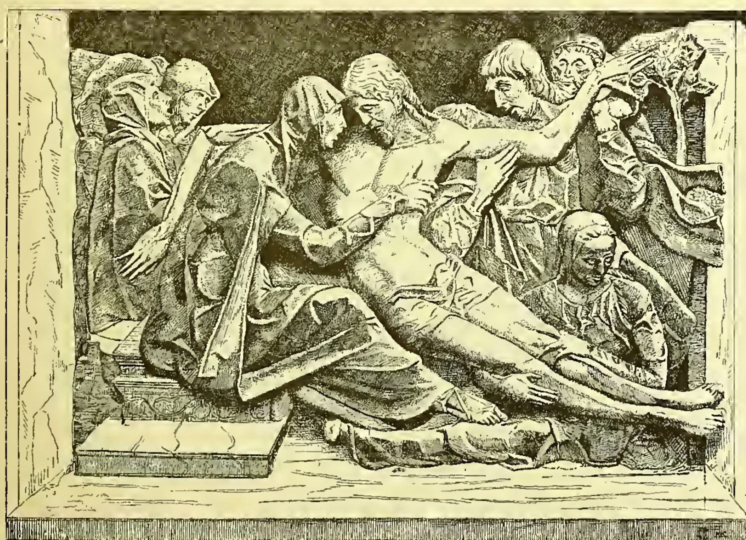


Fig. 1015. – Jesús en brazos de María, por los hermanos Mantegazza

la Italia septentrional. Representa este relieve con figuras viriles desnudas y vestidas el Triunfo del Amor, y tiene grandes semejanzas de inclinación y aficiones con otro Triunfo de Andrea Mantegna (1431 á 1506), artista coetáneo de Padua que pintaba asuntos clásicos (véase la figura 1022) y otros. Eran tales temas de gusto antiguo, peculiares de la escuela de Padua, que poseía á la vez propensión á la alegoría en forma clásica y que sentía el influjo de la estatuaria antigua, de las primeras poesías de Petrarca ú otros vates coetáneos, y como se ha hecho observar, del arte literario y universales enseñanzas que dió ocasión al bien sabido *Hippnerotomachia Poliphili*. El Renacimiento antiguo estaba allí en auge y en mesurado sentido con primorosos trabajos.

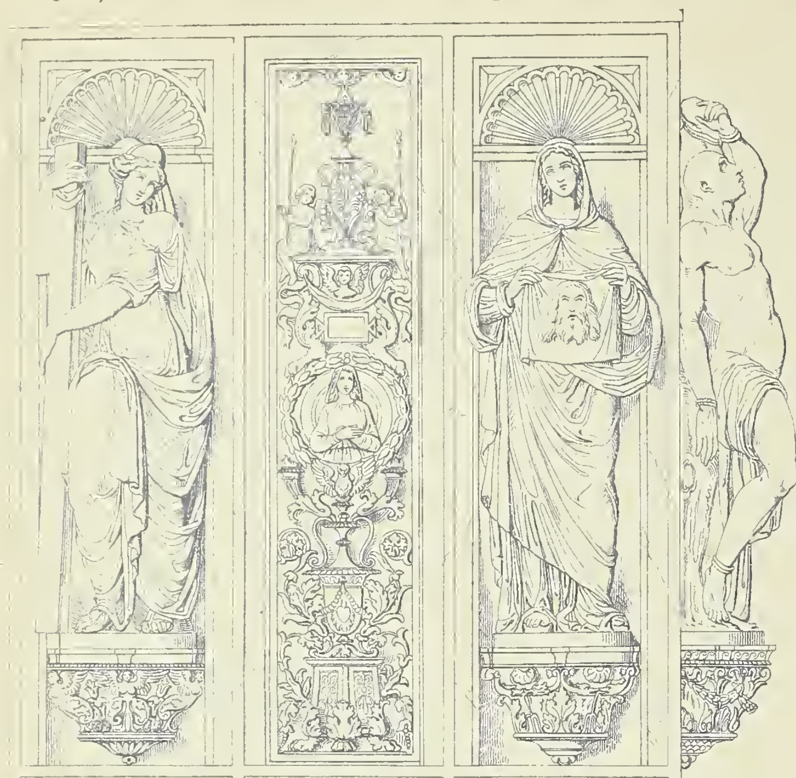


Fig. 1016. – Fragmento de estatuas y relieves de comienzos del siglo XVI, en la cartuja de Pavía, tal vez de Jaime della Porta y Agustín Busti

Escultores de Venecia ó lombardo-vénetos, tenían gran ocupación desde principios del siglo XV. Venecia, que era entonces y fué antes y después centro de peculiar actividad, y que reunió una burguesía espléndida y toda la pompa de una aristocracia magnífica y suntuosa, producía monumentales fábricas, dignas de aquellos señores y ricas en esculturas. Sus palacios y templos, como San Pablo, San Juan y Santa María dei Frari, son riquísimos en mármoles, muchos de ellos sin nombre, y todos de sin igual esplendor y de cinceles varios: muchísimos escultores formaban allí á las veces familias y determinadas escuelas. Poco visible fué la organización de éstas desde comienzos del Renacimiento, mas se organizaron con rasgos regionales y locales influencias que caracterizan sus obras, diciendo por las mismas la época y sociedad en que se hicieron, como también la historia local y las costumbres en boga haciendo presumir el arte que de ellas debía nacer: este arte fué hereditario, como lo eran las usanzas, pasando de padres á nietos durante cuatro generaciones que debieron agremiarse en asociaciones varias. El nombre de *Bartolomé Buono* ó *Buon* enlaza con el de Antonio en su arte las formas del Renacimiento con las de la Edad media á su terminación. En la Madona de la Misericordia en Abazzia, rodeada de santos frailes con sentimiento cristiano y delicadeza devota, y en el portal del palacio de los Dux en Venecia (1443), hay un



Fig. 1017. – Bajo relieve de la cartuja de Pavía, tal vez de Amadeo y Andrea Fusina

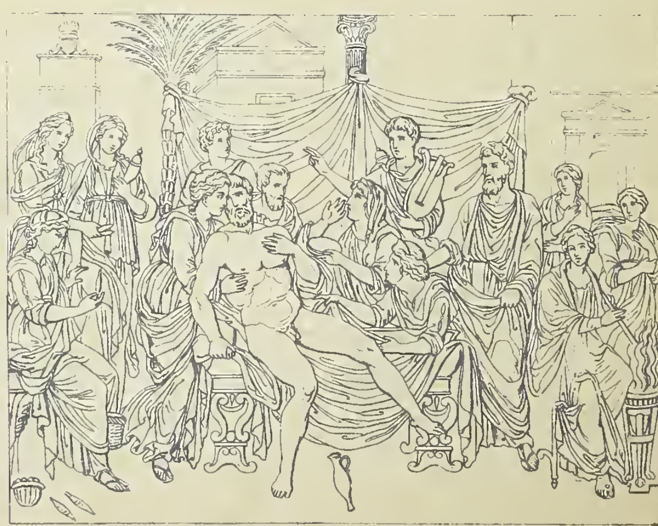
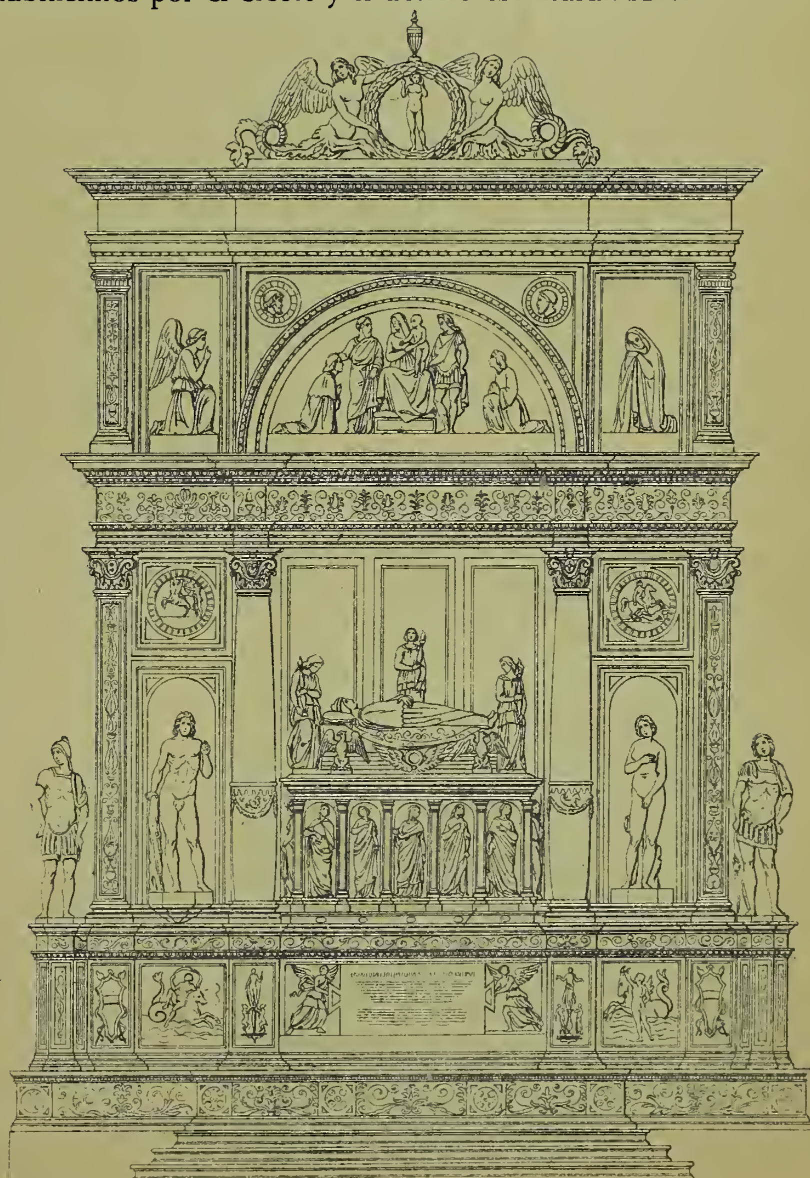


Fig. 1018. – Relieve de la sepultura de Torriani, por Andrea Riccio (Briosco), en San Fermo de Verona


Fig. 1019. – Muerte de María, por Alfonso Lombardo

cambio de sentido, indicado antes en lunetas del portal de la Scuola de San Marcos y otros sitios, con vida y belleza de concepto y forma. A años próximos al 1450 se atribuye el movimiento decisivo en sentido renaciente que con caracteres locales se halla en el arte de Venecia. Sus rasgos artísticos son una bella inspiración, mezcla de clásico y natural estudio, que dió figuras y escenas agradables ó hermosas, pero menos variadas, más envaradas y frías y no tan animadas y vivientes ni tan sentidas como las de la escultura florentina.

Con los sucesores hay miembros de la familia Bregno, y entre ellos Pedro, y los escultores *Antonio, Pedro* y *Tulio Lombardi* y *Alejandro Leopardo* ó *Leopardi* († 1521), que era el más aventajado y perito de todos. Sus sarcófagos de Venecia son notabilísimos por el efecto y el detalle escultural. Antonio Rizzo (Bregno) hizo dos grandes sepulcros de señores de Venecia para Santa María dei Frari; *Lorenzo Bregno*, más notable (1500), produjo otros sepulcros aún de más efecto en cuanto á impresión y arte. Entre los Lombardi, *Pedro* fué un habilísimo arquitecto que produjo, con sus hermanos antedichos, sepulturas cual la del Dux Mocenigo en San Giovanni é Paolo y varios relieves de la Scuola de San Marcos. A Tulio, el más joven, se atribuye un altar de la Coronación en el templo de San Juan Crisóstomo, sentida, inspirada y fervorosa, y el Bautismo de San Ansano en relieve admirable y grandioso del hospital de Venecia. En San Antonio (Padua) hay relieves de los dos hermanos, uno señalable como de Antonio, otro de buen gusto, distinción y sencillez. De Julio y con fecha de 1525 es el milagro de la piedra hallada por el santo paduano en el corazón de un desgraciado, y el de mucha acción y movimiento mezclado de rasgos rudos, á vuelta de bellezas y de dramático efecto, de la curación de un grave enfermo. A uno ó varios de ellos pertenece también el precioso relieve de la Madona y santos


Fig. 1020. – Panteón del Dux Andrea Vendramin, por Alejandro Lombardo

del palacio ducal de Venecia. Desigualdades lineales y de méritos se hallan en estas esculturas entre ordenada agrupación. Las sepulturas de San Giovanni é Paolo, en que se guardan los restos de Andrea Vendramin (1479), es obra de Alejandro Lombardo (fig. 1020), otra de las más notables de Venecia entre renaciente y antigua. Lombardo completó la estatua de Coleoni, terminando y quizás rehaciendo la cabeza, que está ladeada con fogosa y ruda vida. Con los Lombardi hizo la suntuosa capilla del cardenal Zeno en San Marcos y la Madona della Scarpa y otras piezas en bronce en San Marco.

De otro de los *Lombardi, Alfonso* (1519 á 1537), que continuó las tradiciones de familia, es la parte escultural del oratorio de Santa María della Vita de Bolonia, donde hay representada la Muerte de la Virgen en complicado grupo de barro cocido, de mucho efecto, fuerza, simplicidad y de acentuado realismo (fig. 1019). Más agradable en obras de barro era el escultor de Módena *Antonio Bergarelli* (1498-1565), que moldeaba en este dúctil material extensas y complicadas composiciones. Hizo como ejemplar trabajo un Descendimiento de la Cruz que se halla en San Francisco (Módena). Conforme se ha observado, tiene en escultura, especialmente en las mujeres, toda la gracia sentimental del Correggio, que como pintor notable se mentará, y de quien parece simular Bergarelli el estilo. Es obra de marcado sello pictórico y lo parece aún más por estar colocada en un nicho, de composición juguetona, caprichosa y atrevida á la vez que llena de gracia, entre afectaciones expresivas que las del Correggio imitan. Comparada con la de Alfonso Lombardi, es más inspirada, ingenua, agraciada y viviente, más pictórica, simula mayor candidez é impresiona, cautiva y fascina al espectador. El arte del siglo XV está aquí por entero enlazado con el del XVI.

Al Mediodía de Italia la escultura efectista, pintoresca, apasionada del siglo XVI tenía comienzo con obras que como las del siglo XV gótico aspiraban á producir impresiones piadosas mezcladas de realidad y sentimentalismo. Los asuntos íntimos, fuertes, dramáticos y trágicos, los personajes emocionados ó apasionados eran de nuevo, como en la anterior ó coetánea escultura germánica y occidental de *pasos*, estimados por el pueblo y por los artistas del Mediodía. Los que *Guido Mazzoni* de Módena ó el *Modanino* (1470 (?) á 1518) figuraba con verdad, interés dramático y expresión, tienen atractivo grandioso, distinguido y rica variedad viviente y selecta que emana de animada y artística inspiración. Son obras de pintura en concepción, pero de vigorosa y valiente plástica, que se atreve á toda forma corpórea, humana y realista. Los grupos están aislados como en un lienzo y más aún como escena ó cuadro vivo y teatral. A veces inspiran sentimiento, á veces horror, á veces repulsiva sensación, á veces dolor intenso y pietista, y de vez en cuando, por no decir casi siempre, están fuera de la plástica escultural según la comprensión antigua y hasta la clásica florentina. Su obra capital es la Piedad, con Cristo yerto en los brazos, lamentándose de su dolor, que existe en San Giovanni decollato de Módena, obra en barro colorido, admirable de composición y de pensamiento é ideas, actitudes, expresiones, sentimientos y empuje imaginados para hacer gran efecto y atraer admiración y culto popular como otros asuntos apasionados de dolor.

En el Monte Oliveto de Nápoles hay una repetición de este tema de la Pasión, que inspira la impresión misma en los espíritus piadosos y el mismo juicio crítico en los artistas de gusto clásico. Es propio del arte popular de aquel país en todo el período cristiano Las huellas de *Andrea Cicione* en San Giovanni en Corbonara, dejan guía para juzgar de la influencia florentina y del Norte en las regiones del Mediodía. El sepulcro del rey Ladislao junto al altar mayor es obra notable suya con gusto entre antiguo clásico romántico y renaciente (fig. 1009). En la catedral de Nápoles hay esculturas de *Tomás Malvito* de Como, que son de 1504, y de un artista extranjero natural de Lombardía é influído por Toscana, con la Madona y Niño inscritos en un medallón, de impresión poco agradable y repulsivo realismo. Los nombres de los escultores *Lorenzo Vecchietta* (1458-1470) de Siena, discípulo de della Quercia; *Giovanni di Pisa*, que lo fué de Donatello; *Andrea dell'Aquila*, de origen toscano; alguno de los *Cosmati*, escultores

de Roma; *Tajapiera* de Venecia; *Bonafuto Veneziano; Sperandio Maglioli*, medallista de Mantua y cien otros, hacen ver la fecundidad maravillosa de Italia en el siglo XIV y fines del XV, en todas direcciones con mil joyas de primer orden que admiran por lo perfectas y estudiadas. En Roma número de esculturas en mármol llenas de verdad como la de Oliverio Caraffa y grandes sarcófagos de prolijo trabajo, prueban el adelanto naturalista que el Mediodía tomaba y la extensión escultural que por todas partes había desde comienzos del nuevo siglo.

DE LA PINTURA ITALIANA EN EL SIGLO XV

DE MASACCIO Á LEONARDO DE VINCI

Con el influjo de Giotto operóse el adelanto de la pintura en Florencia y Toscana y en todas las regiones de Italia, desde Venecia á Nápoles y de Turín á Roma. En el Norte, Centro y Mediodía las relaciones de Florencia, foco del arte, hicieron como en escultura gran trabajo de preparación y desarrollo, siendo, aunque tardíos, el Oeste y hasta Roma los centros que más atraso tuvieron de unidad de costumbres artísticas, gusto y artífices guiados por uno ó más maestros. *Florencia* y su comarca con la agrupación mística de fray Angélico; la *Toscana* y *Umbría* con Siena, Perugia y Urbino; *Roma* con rasgos y estímulos de Perugia, y *Nápoles* con caracteres locales y pasajero germanismo; el Norte con *Padua* y Mantua que estimularon á *Venecia;* Ferrara y Bolonia, Verona, Vicenza, Brescia y Milán; Turín, Cremona, Parma y Módena, como ramas de un tronco común, dieron á luz, á veces por etapas distintas y dobles, crecido número de maestros que fundaron otras tantas agrupaciones unidas á regional escuela. Los nombres de estas escuelas van acordes por períodos sucesivos del siglo XV con los de las ciudades donde existieron, formando en ellas entidades artísticas con regionales ó locales rasgos, que son sus caracteres históricos. Mas todas esas escuelas tomaron á Florencia por modelo y le tuvieron por aguijón, atentas siempre á la magnificencia y esplendor de la literatura y el arte, de las ciencias, filosofía y erudición en la corte fastuosa y culta de los Médicis. Desde 1434 en que Cosme de Médicis regresó de su expatriación á Florencia, un movimiento activo y vivificador se experimentó en las artes, refluyendo por su ejemplo á todas las cortes y ciudades vecinas, y poco á poco á todas las de Italia, de los Alpes á Sicilia.



Fig. 1021. – Cabeza de un apóstol, por Melozzo de Forli. Basílica de San Pedro (de fotografía)

Antes, empero, el adelanto artístico se había operado en la pintura con el influjo de Giotto y continuadores, como se realizó en escultura desde Quercia á Guiberti y sus coetáneos. La técnica había realizado grandes progresos, extendiéndose y complicándose á la vez la habilidad de componer y disponer un cuadro (cual ya se vió en el relieve), haciéndose interesante el movimiento y la vida al par que la viveza y fuerza de sentimiento y expresión, que en pintura eran más naturales que en la plástica; se había agrandado el estudio maestro del natural y del antiguo, perfeccionándose el dibujo magistral y expresivo; la ley de atinadas, esbeltas y elegantes proporciones, del artístico desnudo y plegado (figs. 1022 y siguientes), fundándose tales mejoras en la comprensión

de lo clásico y las aficiones naturalistas; la perspectiva y la anatomía hacían camino y se aplicaban con ciencia, criterio y habilidad, y hasta el color suave ó vigoroso, mate ó brillante había adquirido admirable empleo en manos de pintores coloristas ó que tenían sentimiento del color, de la luz y sus efectos. Y el mecanismo más diestro ó más paciente tenía ya admirables maestros que le aplicaban por igual y con la misma habilidad á frescos, temples y pinturas al óleo, á cuadros religiosos y legendarios, á históricas escenas, á personajes determinados y retratos, y hasta á fondos campestres y cuadros de paisaje y perspectiva en que se daba la ilusión de las distancias y de la luz por los efectos y el ambiente.



Fig. 1022. – Triunfo de César, fragmento de la magnífica composición de Mantegna

Con tan adelantados medios y extrema pasión por el arte, con fascinación patriótica ó de cultura que alimentaba la poesía y estimulaba la política, la creencia y sus luchas, y el espíritu popular de todas partes en ebullición activa, abrióse el arte paso por en medio del sinnúmero de escuelas, adquiriéndose en todas ellas perfección y variedad, pompa y grandeza ó magnificencia con los fondos de hermosos edificios, arquitecturas, perspectivas, paisajes, sentimiento, vida y poesía de que antes estaba todavía exenta y cuyos mágicos encantos y armonía llegan á la mayor belleza ó hermosura y hasta á la sublimidad. Sólo al arte italiano fué otorgado el marchar así creciendo por siempre ascendente vía en busca de nuevo y atractivo ideal. Lo que el siglo XIV había hecho con su admirable empuje lo mejoraba el XV, exento de su arcaísmo de ritmos arquitectónicos y presiones monumentales y de ciertas asperezas medioevales, siendo acaso menos grande en osadas concepciones, pero teniendo más aparato y finezas, más selección y pulidez y más humana poesía y armonioso estro. Es el arte de los acordes, no el de los contrastes y exabruptos, puro arte que independiente de imposiciones y de reglas monumentales decorativas,



Fig. 1023. – Milagros de San Pedro, fresco de la capilla Brancacci del Carmine de Florencia, por Masaccio y terminada por Felipino Lippi

toma la forma exterior por expresión de inspiraciones y de conceptos naturales con espiritualidad: es otra forma de la poesía que se explaya por vez primera con entera y sublime libertad.

Tomaso di Ser Giovanni, más conocido por *Masaccio*, vivía en 1401 en Florencia y murió en 1428 en Roma. Pintaba protegido por la munificencia de los Médicis hasta la expulsión de Cosme, su patrocinador y amigo, dando ya desde entonces á la pintura mayor vida y movimiento que hasta á la sazón tuvo en manos de florentinos y sieneses. Entró en el gremio de farmacéuticos en 1421, y tres años más tarde en el de los pintores. Fué discípulo de *Masolino de Panicale*, también conocido por Tomaso (1378 (?) á 1447), de quien, según hoy se asegura, imitó en gran modo el estilo en tipos, dibujo, composición é ideas artísticas, aunque con más extensión, movimiento y dramático aspecto. A Masolino se atribuyen generalmente notables aunque tranquilos frescos en la iglesia (1428) y baptisterio (1435) de Castiglione de Olona, próximo á Verax (Lombardía), y en San Clemente de Roma; siendo de creer que con el maestro pintaba ya el discípulo Masaccio. Las pinturas de Castiglione y de Roma parecen de una misma mano: éstas son, según se cree, de sobre 1420 ó algo después. ¿Cuál de los dos autores hizo en ellas lo principal? Es motivo de controversia que no puede exponerse aquí ni en resumen; pero parece, por la composición, acompasamiento ordenado y claridad, quietud ó poco movimiento, modo de agrupación y trajes, que fué pintor principal de ellos Masolino de Panicale. Algunos historiadores pretenden que los frescos de San Clemente y Santa Catalina de Roma son obra del preclaro discípulo.

En Santa María Novella de Florencia pintaron también maestro y discípulo los varios frescos de la capilla Brancacci. Allí la semejanza de los estilos es grandísima, confundiéndose los tipos y figuras de uno y otro, como se ha hecho observar comparando varias cabezas de las composiciones que con certeza se sabe hizo cada uno de esos pintores, y especialmente testas de apóstoles puestas de perfil. En medio de la contrariedad y confusión de opiniones y de las muchas dudas que algunos de aquellos frescos sugieren, parece deducirse claramente que son de Masolino la Tentación del Paraíso, la Curación del impedido con la Resurrección, milagros operados por Pedro, y la predicación de este apóstol, con otros ó parte de otros frescos; siendo también opinión de muchos que se debe á este autor el concepto y hasta el principio de la composición decorativa de aquella capilla. Atribúyese con certeza á Masaccio la pintura de más complicación y movimiento, más dramática de la misma capilla: la Expulsión del Edén, la Parábola de la moneda, San Pedro bautizando, con los milagros del apóstol elegido y de San Pablo (fig. 1023) y la predicación del primero. Alguno de estos frescos son vastísimos y todos están admirablemente dibujados, siendo en esta parte notables los bellísimos desnudos y los ropajes. En las composiciones de Masaccio está retratado cuanto personaje viviente pudo tomar por modelo, debiendo verse en las obras suyas, según su afición á la copia del natural y al retrato, reproducida media Florencia. Por esto y por otras partes, por la vida natural de que rebosan las composiciones, son los frescos de Masolino y del discípulo verdaderas escenas animadas que debían impresionar sus coetáneos como asuntos de actualidad.

En los lienzos de uno y otro, como en los relieves últimos de Guiberti, se hallan asuntos varios enlazados en una misma concepción ó diversos episodios de un mismo tema sujetos á otro principal que da unidad de interés al cuadro sin que estorben ni perjudiquen en él los asuntos ó momentos entre sí. La composición de estos maestros, y en especial la de Masaccio, está basada en el enlace de episodios que tiene cada cual una principal figura por centro de acción y de interés como formando cada grupo escena completa ó cuadro que podría pintarse independiente. Y todos los episodios de un fresco se subordinan á otro que es el primordial y que forma como el nudo ó centro de unidad que liga la concepción y unifica las composiciones (figs. 1023 y 1025). Es manera sencilla y hábil de basar la buena disposición plástica ó pictórica, y que á imitación de Guiberti y otros, y sobre todo de Masaccio, se extendió y generalizó durante aquel siglo, y después entre los pintores italianos y particularmente florentinos. Cuarenta años

después de la muerte del gran maestro, terminaba Felipino Lippi, otro pintor de la escuela, los frescos de la capilla Brancacci que aquél dejó sin concluir y conservó la tradición de su modo de disponer las figuras y escenas de un cuadro. De las pinturas no terminadas por el célebre Masaccio, miéntase la parábola del dinero, que ofrece, aunque poco perceptible, la huella de dos pinceles.

La revolución artística que con esas obras se operó se observa ya en el grupo de Adán y Eva del Paraíso, que se anticipó á su tiempo en condiciones artísticas del todo modernas; las cuales hicieron adelantar el arte italiano y el europeo de su siglo, y parecen señalar el advenimiento de Rafael. La vida real de aquella pintura; las habilidades de concepto, composición, dibujo y natural, forma desnuda y anatómica; color, claro-oscuro y efectos, de fondos y perspectivas, poco adelantaron después en apariencia y principios generales, abriendo desde luego la ancha vía á la pintura moderna. La admiración que su siglo, y muy particularmente el siglo de Rafael, tributaron á Masaccio, es en verdad justísima, siendo una ovación continua y una fiesta incesante la visita de los maestros al Carmine de Florencia para admirar sus frescos. Y ¡cosa original! ¡Aquellas generaciones que tanto le aplaudieron, apenas dejaron noticia de la vida del gran maestro, del profundo revolucionario, que sólo vivió veintiséis años!

Eran de su tiempo otros pintores que hicieron la gloria de Florencia y que antes y después que éste adelantaron su arte. *Pablo di Donno Ucccelli* (ó *Uccello)*, que pintó entre 1396 y 1469, y tuvo fama de haber inventado la perspectiva con el arquitecto Brunelleschi, aunque quizás sólo la adelantó é innovó, hizo mejor aplicación de ella, dando mayor importancia á los efectos de luz y sombra que los maestros anteriores. Pintó notables frescos en Santa María Novella y otros cuadros importantes y frescos que se ven en Florencia y Londres. El Diluvio de la iglesia florentina es verdadero primor mural de ingenuos y sencillos conceptos y de impresión justa y pintoresca por las líneas en escorzo y los efectos de perspectiva. *Andrea del Castagno* (1390 á 1455), de ingenio impetuoso, fué imitador muy influído por Pablo Uccello. No pintó en Florencia ni ingresó en el gremio de los Médicos hasta 1457, pues debió ejercer su arte fuera de la capital de Toscana hasta 1445. Su más notable obra fué un San Isidro en Santa María Nuova. Quedan frescos suyos en el Museo nacional, y también tiene allí algún retrato. *Francisco Pesello*, poco conocido, era de este grupo de pintores, á los que se agregan *Giuliano d'Arrigo* (1367 á 1446), también conocido por *Pesello*, y *Francisco di Stefano*, nombrado por el mismo seudónimo y mejor aún *Pesellino* (1422 á 1457), el cual fué imitador de Castagno y hábil pintor *animalista*. Todas las obras de este grupo florentino ofrecen el más acentuado realismo y forman escuela con las obras de Masaccio, sin la grandiosidad del maestro y con mayor materialismo en concepción y estudio del natural: son de la escuela realista italiana de entonces.



Fig. 1024. – Nacimiento de Venus, por Sandro Botticelli

El que más se salió de la material concepción de aquel grupo fué á la sazón *fray Felipe Lippi* (1400 á 1469 ?), fraile carmelita de quien se cuentan diversas aventuras, ya como rehén de piratas, ya como impenitente apóstata de exaltada fantasía. Era con todo fray Felipe admirable pintor de Madonas precursoras de las de Rafael, pero sin idealidad pura, con un naturalismo femenil viviente, agraciado, inge-

nuo é injerto de expresiva vulgaridad germánica, que un correctísimo dibujo y un colorido fino y rosado como de hermosa manzana dió á los niños y mujeres rosicler delicadísimo. La Madona circular del palacio Pitti con característicos grupos y figuras, ó la de los Uffizi con el Niño y dos ángeles, son primores señalables entre las Vírgenes de su pincel. Y como más complicado asunto lo es la Coronación de la Virgen de la Galería de Florencia (1141) con sus filas de santos y encantadores ángeles llevando palmas y altos gajos de lirios ó azucenas, cual en alegre fiesta de Ramos, frente y á derecha é izquierda del encantador grupo de María y el Dios Padre. Sus pinturas murales de la Historia del Bautista y del Martirio de San Esteban de la catedral de Prato son también admirable y larga obra de su mano.

A su escuela pertenece, según Vasari, *Sandro Botticelli*, por nombre de pila y familia *Alejandro Filipepi* (1446 á 1510): fué otro pintor florentino, que por su preciosa Madona rodeada y coronada por ángeles, de la Galería de los Uffizi, es un admirable discípulo que casi aventaja en grandiosa naturalidad y encanto á su propio maestro. El sentimiento noble y piadoso de este otro medallón, su correcto y expresivo dibujo de seguridad magistral, el armonioso y rico color y composición le hacen notable pintor de



Fig. 1025. – Martirio de San Pedro y Pedro y Pablo, fresco de Felipino Lippi

Madonas, digno continuador de fray Felipe. Entre otras muchas Vírgenes miéntanse con las piezas de tema religioso su parte de pintura en la obra que por encargo de Sixto IV hizo sobre 1480 con Signorelli, Ghirlandajo, Cosimo Roselli y Perugino en la capilla hoy llamada Sixtina. Lo que por suyo se reconoce está admirablemente compuesto y pintado con expresiones vivas é intensas, mucho movimiento, notable plegado, grandiosos fondos decorativos y pintorescos paisajes. Fué maestro de delicada y brillante fantasía. Él agrandó el círculo de los asuntos con sus inspiradas composiciones tomadas á la literatura clásica. El peregrino Nacimiento de Venus (fig. 1024) que se halla en Florencia (Uffizi), es de lo más encantador de este género: vertióle con inspiración moderna de uno de los himnos homéricos.

Felipino Lippi, hijo de fray Felipe, fué otro continuador de su padre y de Masaccio, entre 1459 y 1504. Terminó los frescos que dejó incompletos éste en la capilla Brancacci (Carmine de Florencia), señalándose la parte de Felipino en algunos, como la Parábola del óbolo (fig. 1023), é hizo allí y completó otros de la prisión de San Pedro (entrevista de Pablo y Pedro en la cárcel, milagrosa liberación del anciano apóstol), probando en esas y otras partes, como en la doble escena del Martirio de San Pedro (fig. 1025), que sabía ponerse al nivel de sus maestros y simular su estilo. La bellísima disposición grandiosa, complicada y dramática de sus cuadros á fresco, está realzada por partes de concepto y técnica admirables. Pintó también para la abadía de Florencia, siendo suyos cuadros como el de la Visión de San Bernardo, que tiene semblanzas expresivas con obras de su padre y delicados atractivos cual los

de Botticelli, amén de encantos pintorescos estimadísimos. Suyos son los frescos de la capilla de Santo Tomás en Santa María Sopra Minerva de Roma, y de gusto ya muy moderno ó de pleno Renacimiento el Triunfo del doctor Angélico en lucha con Averroes; composición verdaderamente monumental, de espíritu y empuje, de panorámico aspecto arquitectónico, que hace presentir, entre suntuosas perspectivas, el siglo de Rafael.

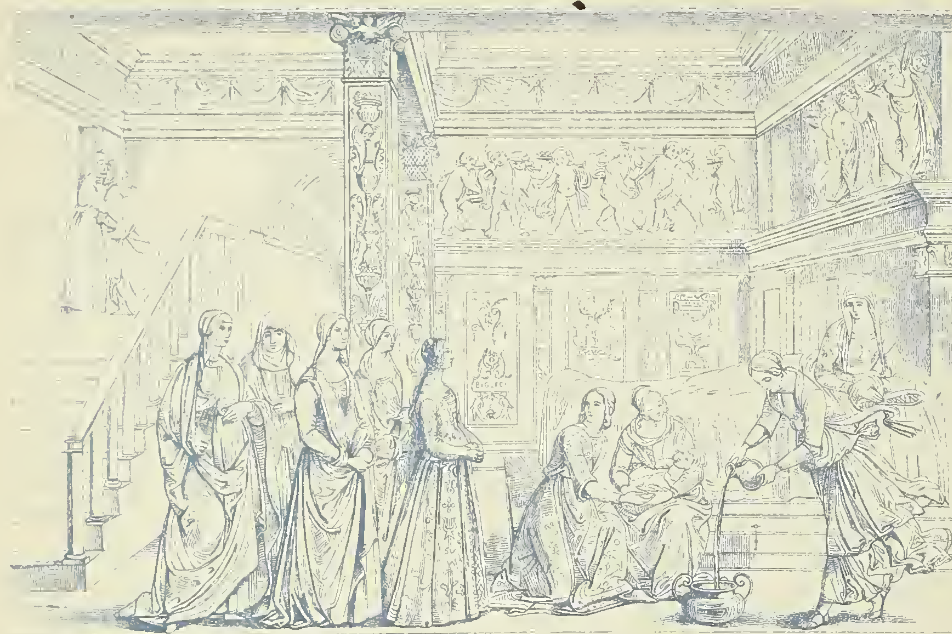


Fig. 1026. – Nacimiento de la Virgen y San Joaquín y Santa Ana, pintura de Domenico Ghirlandajo

Domingo Ghirlandajo (1449 á 1495) es, con menos valentía que los precedentes y tal vez con menos originalidad, pero sobre todo con menos realismo, un maestro de espléndidas composiciones, bien agrupadas, majestuosas, solemnes, con rítmicas distribuciones y esbeltas figuras, elegantes en las mujeres, siempre bellas, bien vestidas, á veces con magnificencia, y cuyos tipos viriles, en que hay muchos retratos en hermosísimas testas, tienen severa nobleza, distinción y gravedad. Los fondos de sus cuadros son de rico y suntuoso Renacimiento. Fué buen sucesor é imitador de Masaccio. Son grandiosas sus Visitaciones del Louvre de 1491 y la de Santa María Novella, la Natividad de la Virgen (fig. 1026), lujosa escena como una fiesta florentina de nobles damas y hermosas doncellas llenas de gracia, y como una solemnidad religioso-popular el bien equilibrado tema de los funerales de San Francisco, pintado en la Santísima Trinidad de Florencia. Hizo otros frescos notabilísimos en la Capilla Sixtina (Pedro y Andrés llamados por el Señor al apostolado) y en San Gimignano; en la Santísima Trinidad (1485); Vida de San Francisco en Ognisanti de Florencia, y una preciosa Vida de la Virgen y de San Juan en Santa María Novella de la capital toscana. Tinte ideal florentino realza todas sus composiciones, inspiradas también en la vida pública y natural. Sus obras son muchas, particularmente los cuadros, por los que tuvo predilección. A Ghirlandajo debe acompañarse *Sebastián Mainardi*, su discípulo († 1513), que por pinturas de San Gimignano, de los Museos del Louvre y de Berlín, tiene semejanzas con el maestro.



Figs. 1027 y 1028. – Angeles músicos de una Coronación de la Virgen, pintada por fray Angélico

Andrea Verocchio, que era escultor al par que fundidor, orífice y platero, como en otro lugar se dijo, dejó en cambio pocas pinturas de entre 1438 á 1488, á pesar de haberse consagrado con empeño y predilección al dibujo y ser por él y la pintura maestro de Lorenzo de Credi, Perugino y Leonardo de Vinci.



CORONACIÓN DE LA VIRGEN EN EL CIELO

POR FRAY ANGÉLICO, CUADRO DE LA REAL GALERÍA DE FLORENCIA (DE FOTOGRAFÍA)

A éste dotó de las distinguidas cualidades técnicas de que hizo soberana gala, pintando el ilustre discípulo partes (cabezas, por ejemplo) en obras del maestro; así aconteció con su cuadro del Bautismo de Cristo de la Academia de Florencia. Estudio de la figura, atildamiento de diseño, bien proporcionados personajes y buenos desnudos, son cualidades que, amén de seria conciencia de maestro, se distinguen en las pocas obras que de Verocchio existen. *Antonio del Pollajuolo* (1427 á 1498 ?) es otro realista digno de memoria, que con su hermano *Piero* ó *Pietro* (1445 á 1489) dejó un nombre señalado en las artes de figura. Discípulo del Verocchio, como se dijo, fué *Lorenzo de Credi* (1495 á 1513) quien tuvo singular influjo en su colega Leonardo. Proverbial nombradía adquirieron sus Madonas y Sacras Familias, en que era especialidad, y cuadro apreciable de su mano es la Adoración de los Pastores, de la Academia de Florencia, agraciada y con suave melancolía: es autor de no muy marcados caracteres. Más acentuados los tuvo *Pedro de Lorenzo* ó *Piero de Cosimo* (1467 á 1521), cuya Santa Magdalena de la Galería Borghese de Roma determina los caracteres originales de su autor, impregnados de vivo naturalismo que pica á veces en vulgar. Esta pintura al óleo es ya pieza de color. Formóse con *Cosimo Rosellini* (1439), que fué maestro también de fray Bartolomé, y que por la época de su aparición histórica es otro de los más antiguos *cuatrocentistas* anterior al final del siglo XV.

Antes que ellos apareció en Florencia en 1436 un ejemplar dominico, tan humilde como grande, cuyo prestigio artístico consistió especialmente en lo puro de su ideal. Anticipáronsele en la pintura religiosa otros monjes de ingenio ascético y de sentimiento místico, como el dominico *Domenici* y el camaldulense fray Lorenzo, encantador miniaturista. Era el monje de Toscana, fray *Juan di Fiesole*, más conocido por el *Beato Angélico* (1387 á 1455), pintor cuyos preciosos cuadros á fresco y sobre tabla tienen todos los encantos de su corazón purísimo. Sus cuadros de pasión y de dolor son constante vocación al cielo, pues hacíalos el venerable fraile de hinojos, vertiendo lágrimas de dolor, después de confesado y transfigurado por la Eucaristía; y sus pasajes de la Vida de la Virgen, la Anunciación y Coronación, por ejemplo, son angelical y amoroso deliquio de un corazón purísimo que veía el cielo abierto ante sus ojos á todas las horas de su vida. Son la pintura de un santo, puro como San Francisco, que no concebía más que ángeles en su sublimado ideal. Por eso eran sus ángeles (figuras 1027 y 1028), al par que sus Vírgenes y sus Madres inmaculadas, los tipos selectos de su ingenio. Puros y sencillos, beatos sin mancilla son también sus santos que moran embelesados en la divina mansión. El bello ideal de sus cuadros es una trascendental poesía, diáfana y etérea, que por lo sobria, natural divina, requiere vida pura, sin hiel, corazón sin acedo, alma cristiana para poder sentirla: como esencia tan delicada empáñala el contacto terreno, cual transparente cristal que vela el aliento humano. Por eso las obras del Angélico son una divina armonía, una poesía inmaterial, arrobamiento místico y un cántico y



Fig. 1029. – San Lorenzo dando limosna, fresco de fray Angélico, en el palacio Vaticano, Roma (de fotografía)



Fig. 1030. – Grupo de cabezas y en primer término Benozzo Gozzoli, pintura de este autor en el palacio Ricardi, Florencia (copia de fotografía)

oración del transfigurado santo. El infierno y la carne, la carne mundanal y humana, no tuvo en su pincel copista, ni comprensión de su ingenio, y fué inmaterial á su mano, sin consistencia ni cuerpo: el hombre era para él un ángel y los malignos espíritus inofensivos y cándidos. Incienso, música dulce acordada; coros de doncellas inocentes, de beatos en pura alma; de ángeles casi incorpóreos, meros espíritus bajo pliegues, frescos y marchitables como flores de rosal, blancos en trajes y rostros, de embelesador encanto, criados para el Eterno; Vírgenes sin mancilla alimentadas de pureza, bellísimas por su inocente timidez; figuras ideales de Gristo que anhela sólo el amor de su ruborosa madre, son personajes de sus obras y el encanto de su espíritu.

Antes de pintar esos cuadros hacía peregrinas miniaturas en Fiesole, en Cortona y en Asís, con disposiciones singulares para más sublime pintura. En la escuela florentina apareció después el ejemplar fray Angélico como astro luminoso en el azulado éter. Llamábase *Guido di Pietro* en familia, por nombre que tomó de pila; profesó en 1407 en la orden dominica; moró en los monasterios de Cortona y Fiesole, donde tal vez pintó tablas y donde debió aprender la pintura con los principios de la Edad media; ingresó en el de San Marcos de Florencia en 1436, donde se le halla pintando obras que se dice son sus primeras. Allí representó á Cristo en hábito de peregrino entre dos frailes de la orden; allí pintó en la sala capitular á Jesús Crucificado entre su Madre en llanto y nutrida corte de santos que le velan doloridos: es composición extensa. Hizo allí frescos de la Pasión y de la Vida de la Virgen en celdas del monasterio, que son como los otros maravillas. Después y ya á sus años últimos residió en Roma, donde trazó en las paredes del Vaticano sus obras más notables de las leyendas de San Lorenzo y San Esteban, que son frescos hermosísimos de una de sus capillas (fig. 1029). Pintó bóvedas admirables con el Juicio del Señor en la capilla de San Brizio de la catedral de Orvieto, que contrastan con otros del grande y fantástico pintor Lucas Signorelli, pero tienen sublime poe-



Fig. 1031. – Fragmento del Triunfo de César, composición clásica, por Andrea Mantegna



EL PARAÍSO CON CORO DE ANGELES

FRESCO PINTADO POR RENOZZO GOZZOLI. FLORENCIA, CAPILLA DEL PALACIO RICARDI (DE FOTOGRAFÍA)

sía; y antes y después en distintas partes, como en su casa de Florencia, dejó pruebas peregrinas de su original ingenio y corazón fervoroso. Entre sus pinturas en tabla merecen memoria especial su Anunciación de María del Museo de Madrid, los preciosos cuadros del Señor y la Virgen de la Academia florentina, con una celestial coronación; el altar de la sacristía de Santa María Novella; dos de la Galería nacional de Londres; y entre varias la Coronación de la Virgen que se conserva en el Louvre, y otra coronación en el cielo de la Galería de Florencia que acompaña este texto en lámina impresa aparte. En todas esas pinturas estuvo divino el pintor, y en la que aparte se acompaña dió espléndido verjel de sus pensamientos puros y de sus arrobos místicos convertidos en imágenes. Es el traslado vivo de sus visiones del cielo, de sus éxtasis más puros y sus amorosos deliquios, intenso éste, grande, sublime y consolador á la par. Cuadro y visión de un santo y de sublime pintor místico que dió en él la concepción más pura de la gloria en todo su ideal.

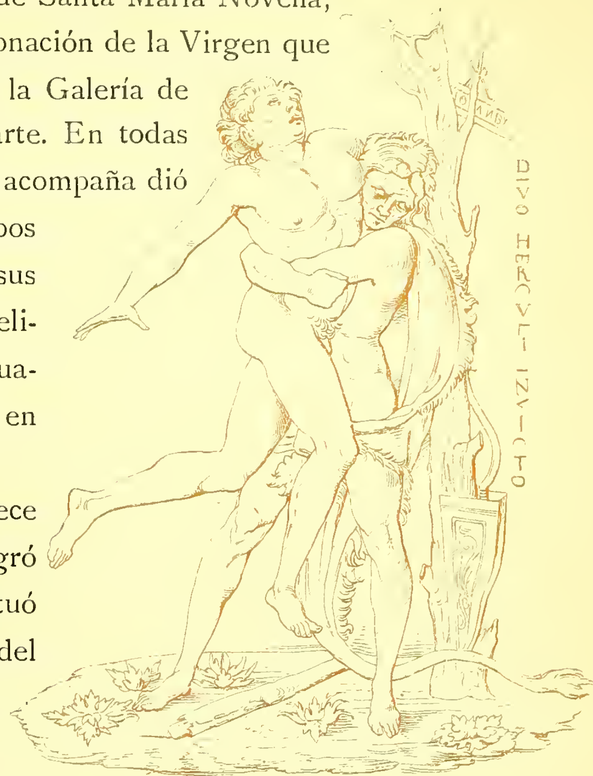


Fig. 1032. – Hércules y Anteo, por Andrea Mantegna

A la escuela mística del dominico fray Angélico pertenece *Benozzo Gozzoli* (fig. 1030), otro pintor florentino que consagró su pincel al culto y fervor popular entre 1420 y 1490. Fluctuó su estilo entre el naturalismo de Masaccio y el *idealismo* del Beato de Fiesole. Sus veintidós vastas composiciones del campo santo de Pisa (1469 y siguientes) con bíblicas escenas, pertenecen á la primera influencia; la Madona en trono del Museo nacional de Londres (después de 1461) es inspiración de la del segundo. Tiene los caracteres de riqueza y pintoresca esplendidez de su tiempo, y convirtió muchas de sus pinturas en escenas coetáneas, campestres ú otras, como se ve por su fresco de Noé del camposanto de Pisa; mas poseyó notas íntimas y poéticas del más encantador misticismo y más exquisito sentimiento. Entre sus obras de esta clase debe mencionarse su Paraíso (lámina aparte), fresco del palacio Ricardi (Florencia), que es celestial idilio. Obras notables suyas son también los cuadros la Glorificación de Santo Tomás de Aquino (Louvre), los frescos de Monte-falco (Foligno) de sobre 1450, los de San Gimignano (1465) y otros del palacio Ricardi, donde se le ve retratado (fig. 1030). Merece recuerdo de notable la Glorificación de Santo Tomás de Aquino conservada en el Louvre.



Fig. 1033. – Angeles, por Melozzo de Forli, basílica de San Pedro, sacristía de los Canónigos, Roma (de fotografía)

Con estos artistas místicos contrasta *Pietro della Francesca* (1423 á 1492) del Borgo de Santo Sepolcro, nacido quizás en 1415, peritísimo en perspectivas y en el diseño, colorista delicado y diáfano, maestro de Melozzo de Forli (paduano) y de *Lucas Signorelli* (florentino). Éste (1438 á 1523), hijo de Cortona, independiente, osado y grandioso en cuadros como la Virgen y santos, pieza de altar de la Academia de Florencia; fantástico y terrible como en los frescos del Infierno

y de la Muerte (fig. 948) de la catedral de Orvieto. En tales obras es maestro incomparable del natural, admirable precursor, quizás inspirador de Miguel Ángel, y que cual él preparó una revolución del desnudo que continuó la de Orcagna quien amontonó como él figuras torturadas en vastísimos y apocalípticos frescos, pasmo de fantasía atlética, de escorzos y actitudes sin fin del cuerpo humano; por copia del natural ó estudio anatómico admirable se anticipó al siguiente siglo; las luchas y contorsiones del sufrimiento, los escorzos y las violentas, extrañas y difíciles actitudes fueron su pasión artística. Los temas de las famosas pinturas de Orvieto (frescos del Anticristo, Resurrección de los muertos, Castigo de los condenados, Entrada de las almas puras en el Paraíso) son posteriores á 1499. Contrastan notablemente con las pinturas de fray Angélico, en que todo es dulzura y sentimiento. Otros frescos de Monte Oliveto (Siena) con la leyenda de San Benito pintó posteriormente el mismo autor cortonense, y de su mano son también magistrales piezas de altar guardadas en el museo de su ciudad nativa y en el principal de Berlín.

De su maestro Pietro ó Piero della Francesca son porción de obras que enlazan el gusto de los pintores de Florencia con los de Umbría. Sus frescos de Arezzo (Sueño de Constantino) en San Francisco, y la admirable Resurrección de Borgo de Santo Sepolcro, su patria, y en Urbino, son piezas de distinguido pincel, abundante en finezas de color y dibujo. Y lo mismo puede decirse del altar con el Bautismo de Cristo de la Galería nacional de Londres y de los retratos de Federico de Montefeltre y su mujer, del Museo de Florencia.

Padua, centro de una escuela de la Italia superior, lo es también de maestros caracterizados que se enlazan con los de Mantua y Venecia, y que extendieron sus influencias á Milán y otras ciudades septen-

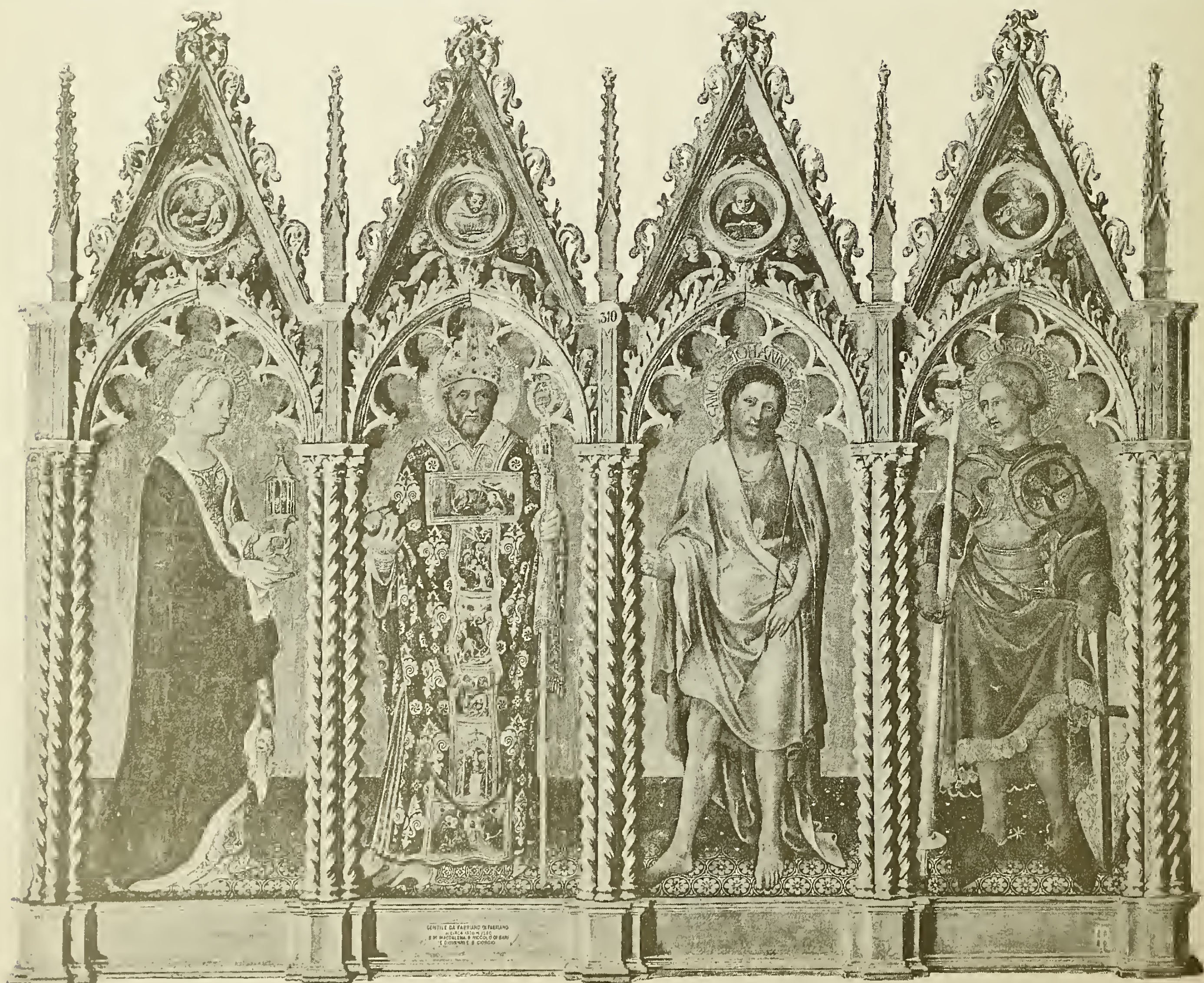


Fig. 1034. – La Madona de San Nicolás de Bari, por Gentile da Fabriano. Galería de los Uffizi, Florencia (de fotografía)



Fig. 1035. – Coronación de la Virgen, por Gentile da Fabriano

trionales. Padua era centro de estudios clásicos de su universidad y sus artistas. *Francisco Squarcione* (1394 á 1474), maestro de hábiles enseñanzas fundadas en el *antiguo*, adquirió en Grecia colección de piezas escogidas con que propagó sus estudios y preparó á sus discípulos, extendiendo el gusto por lo real y selecto de forma. Era, según autores, más bien *dilettante* que pintor, logrando, empero, con su pasión por el arte, preparar á ciento treinta y siete discípulos. El gusto de aquellos maestros les inclinó á la mitología y á los asuntos de historia antigua. Los temas alegóricos nacieron allí de las ideas escolásticas que guardó su universidad. El influjo de Donatello dió también plástica forma á su original pintura.

Andrea Mantegna (1431 á 1506), yerno de Jaime Bellini y amigo de Gentile da Fabriano, de quienes tomó modelo, fué el más gran pintor del período y el de más original estilo, entre realista y clásico, que le imbuyó Squarcione. Noble grandiosidad maestra domina en todas sus obras, así en las que son más reales, como en las neo-clásicas históricas, en las religioso-poéticas puestas á adoración, en las mezcladas de uno y otro espíritu ó en las de decorativo objeto. Los frescos del palacio de corte en Mantua, pintados como cuadros de costumbres coetáneas, donde figuran el margrave Luis y su hijo el cardenal Francisco Gonzaga y miembros de su familia, entre otros personajes, y ante un fondo panorámico, es escena de actualidad con acentuado realismo. El Triunfo de Julio César (figs. 1022 y 1031) de la Galería de Hamptoncourt, con sus diferentes pasajes admirablemente compuestos, es un espléndido cuadro en nueve episodios, inspirado en los relieves de los monumentos romanos (Triunfo de Tito, etc.) con esplendor renaciente; grande en forma y sentimiento, en distinción elegíaca son la Madona y dos santos de la Galería de Londres y el Cristo muerto entre ángeles del Museo de Berlín *(Piedad);* participan de uno y otro sentido el Triunfo de Escipión de la Colección Vivián (Londres), ó el San Sebastián de Viena (Belvedere); y es decoración preciosa, entre pintoresca y clásica, el techo con genios y ángeles del Castello di Corte en Mantua (1474). Como joya admirable, entre pintoresca y clásica, con rasgos naturalistas, hay que mentar el dramático Calvario del Museo nacional de París. La Virgen entre santos de San Zenón de Verona; la Madona de la Victoria de 1495 que se admira en el Louvre en que hay el duque Gonzaga; la representación del Parnaso del mismo museo francés, y el Hércules y Anteo (figura 1032) que con el texto se imprime, son también obras maestras del mismo egregio paduano.



Fig. 1036. – Madona en trono, atribuída por algunos á Juan Bellini y que parece ser de Francisco Moroni (Galería Brera, Milán)

Melozzo de Forli (1438 á 1494) fué otro ingenio

de la escuela que introdujo en Roma el arte de Padua y las influencias de Piero della Francesca, con finezas de estilo, delicado sentimiento, grandiosidad de forma, correcto diseño y color vigoroso y brillante, con perspectivas de fondo á semejanza de Mantegna. Autores le atribuyen la Virgen de las Victorias del Louvre con fecha 1496, y notabilísimos fragmentos de pinturas de 1472 de la iglesia de los Santos Apóstoles de Roma. En el Quirinal hay un Cristo ascendiendo entre ángeles, y ángeles músicos y apóstoles en la sacristía de San Pedro (figs. 1021 y 1033) entre otros ángeles niños. Frescos suyos tiene la Galería del Vaticano (Sixto IV), y pinturas mitológicas alegóricas, clásicas, poéticas, delicadas, á gusto de entonces. Con su autor hay que hacer memoria de *Lorenzo Costa* de Ferrara (1460 á 1535), que pintaba en la corte poética de Isabel de Este en Mantua. La pintoresca alegoría de las Musas del Louvre, con damas, caballeros, galanes, músicos y poetas, amores, aves, flores y genios con coronas y guirnaldas, caracteriza al autor, al tiempo y á la gaya poesía de Ferrara.



Fig. 1037. – La Madona y los ángeles por Nicolo Alunno de Foligno

La vida fastuosa y poética y los encantos de color llevan la mente á la pintura de Venecia en sus comienzos. Allí las obras de *Juan* y *Antonio Vivarini* (1400 á 1450), autor de una complicada Coronación de María rodeada de ángeles, poesía y gloria de amontonados santos, y las de *Juan Alamano* (alemán) (1440 á 1450) daban pinturas encantadoras de vida y color. Allí las primorosas obras de *Gentile da Fabriano* (1420 á 1450), que recuerda en fervor y ternura al Ángel de Fiesole (fig. 1035), hacen aún más ideal ese encanto. De éste son la Adoración de los Reyes de la Academia de Florencia, rica en figuras y poética en sentido; la exquisita Coronación de María de Brera (Milán); la linda Madona de O. Mindler (París); la encantadora Adoración de los Reyes, de Berlín, y la Madona de San Nicolás de los Uffizi (fig. 1034). Fué en Venecia donde *Antonello de Mesina* (1440 (?) á 1493) introdujo la pintura al óleo, llevándola tal vez de Flandes sobre 1473 y dando con ella á la escuela el brillo que desde entonces la acreditó, revolucionando la pintura con la sólida adquisición. Su retrato de un Joven con flamenco estilo caracteriza á este famoso innovador. *Bartolomé Vivarini* (1423 á 1450 ?), de elegante ejecución; *Luis Vivarini* el joven (1464 á 1505); *Carlos Crivelli* (1440 á 1493); *Juan Bellini* y su hijo *Jacobo* (1430 á 1520), son artistas notables de Venecia. De Bartolomé Vivarini puede citarse el San Juan Campistran del Louvre; de Luis Vivarini, la Virgen preciosa con seis santos de la Academia de Venecia; de Crivelli, la rica Madona y santos al temple de Dudley House (Londres) y el magnífico Tríptico de Milán (G. Brera) con fecha 1482; de Juan Bellini, notables Madonas de agradable forma y color (fig. 1042), y el Santo coloquio de San Zacarías de Venecia es obra del fundador de la última escuela á que perteneció. A Jacobo Bellini se asignan como notables los dibujos del libro de notas *Shetch-boock* del Museo Británico. El dibujo acentuado y los descarnados rostros de monjes y santos, los cuerpos enjutos y altos, las facciones muy caracterizadas, distinguen por igual las joyas de estos pintores. De otro Bellini Gentile (1427 á 1507), también veneciano y colorista, pueden mencionarse el San Lorenzo Justiniano de la Academia de Venecia (temple de 1465) y la Predicación de San Marcos de la Galería Brera de Milán. Los pintores coloristas de la ciudad de las lagunas tuvieron con ellos privilegiado comienzo, y el lujo y riqueza de la fastuosa Venecia dió esplendidez y brillo á los cuadros, quedando recordada en éstos: las relaciones con Constantinopla influyeron asimismo en el arte como en el aparato de la italiana república. Obras de *Franccsco Moroni* (1473-1538) ofrecen los mismos rasgos.



Fig. 1038.-Angel, por Juan Santi

Mención especial debe hacerse por estos juicios de *Vittore Carpaccio* (1450 á 1500), cuya Recepción de una embajada inglesa de la Audiencia veneciana hace presentir todo el fausto del pincel del Veronés y toda la magnificencia de los escénicos cuadros de aquella escuela. La leyenda de Santa Ursula en nueve cuadros es su obra maestra de 1490 á 1495. Su altar de Stuttgart (1505) también se menciona como notable. *Cima da Conegliano* es otro colorista de Venecia que tiene joyas en el museo, y *Jorge Barbarelli ó Giorgione* (1479 á 1511) fué un pintor de cuadros al óleo con todos los encantos peregrinos de la paleta más rica. Pero estos artistas abren el período de la pintura veneciana más gaya del siglo XVI.

A los del XV deben agruparse los de Lombardía y primera escuela milanesa anterior á Leonardo de Vinci, que guardan relaciones con los maestros de Padua y de Venecia por Bartolomé Vivarini y otros coetáneos. El más importante de ellos fué *Ambrosio Fossano (el Borgognone)*, cuyo grandioso estilo puede admirarse en la Coronación de la Virgen henchida de majestad, de San Simpliciano de Milán. Mucho sentimiento tenían sus obras, entre las cuales se señalan frescos de la Certosa de Pavía y dos Madonas del Museo de Berlín acompañadas de santos. *Vicente Foppa* (1455 á 1462), *Bartolomé Suardi*, *Bernardino Zenale*, *Bernardino Buttinone* y *Juan Donato Montefanno* fueron asimismo notables pintores lombardos del siglo XV. Y pueden señalarse aquí, aunque de región intermedia y occidental, los nombres de *Macrino d'Alba* y *Defendente Ferrari*, que por la circunstancia de haber trabajado en el Piamonte se dicen de escuela piamontesa.

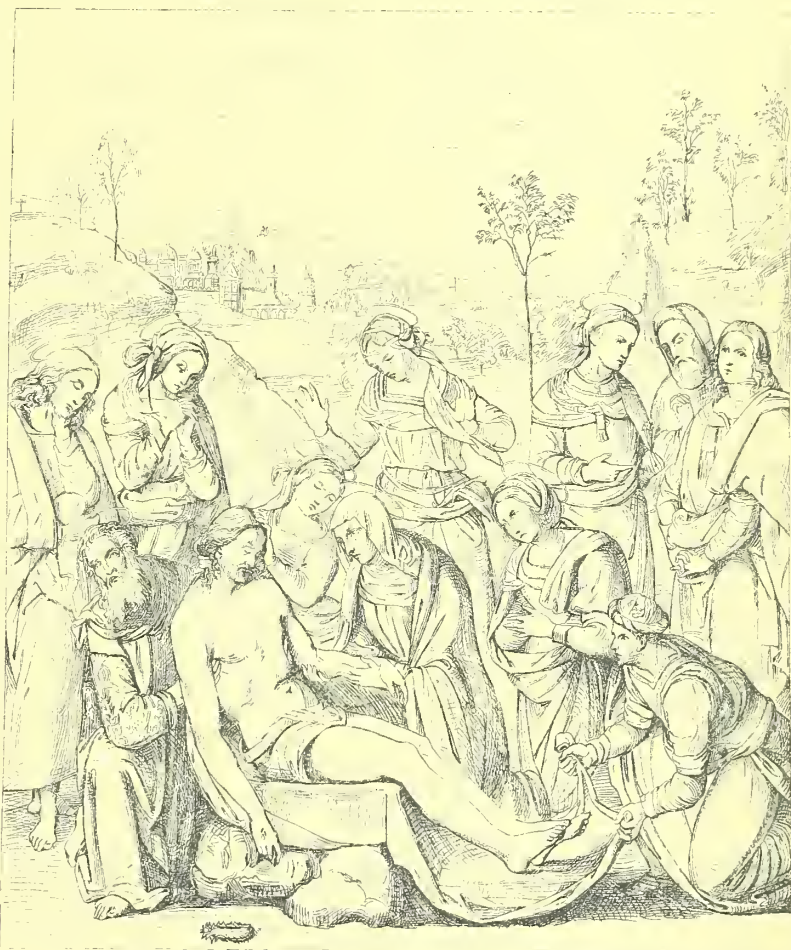


Fig. 1039. – Descendimiento del Calvario ó entierro de Jesús, pintado por Pedro Perugino

Quedan en la región toscana artistas de diferentes ciudades que por el sentimiento y melancolía de sus imágenes, por la suavidad y dulzura de los tipos y expresiones, la elegancia algo convencional de líneas y por colorido grato é insinuante componen con grupos diferentes de artistas que autores llaman escuelas, otra común apellidada de Umbría. Es una de las agrupaciones más numerosas de Italia y la de mayor representación después de la escuela florentina. Contrasta en la escuela de Umbría la profunda é intensísima religiosidad con el apego al goce y á las gratas emociones; la melancolía y el transporte, la gravedad y la sencillez, la abnegación y el espíritu resignado, con gran relieve siempre, con sentimentalismo y éxtasis, con suavidad, deleite y energía, realzados por gran belleza. Es la escuela de la beatitud y del placer de que participan los santos y más puros espíritus inspirándose en la sociedad. Fué de los primeros maestros de esta escuela *Nicolo di Liberatore* (1430 á 1499) y otro de los más señalados con el nombre de *Nicolo Alunno de Foligno* (1430 á 1502). Su Anunciación de Santa María de Perugia (1466), su Crucifixión del Señor (Carlsruhe 1468) y la Madona de Milán (fig. 1037), son obras de suave expresión y sentimiento dulce é íntimo. Maestro de esta escuela fué también *Juan Santi* de Urbino (1450 (?) 1494). (fig. 1038) padre del sin par Rafael, autor de una crónica rimada, de quien obras llenas de dulzura y beatitud, prueban sus méritos de pintor y sus cualidades de escuela. De él es el doble fresco de la Madona y la

Resurrección que se admira en Cagli. Pero fué el más notable de la escuela el famoso *Pedro Vannucci della Pieve*, más conocido por *Perugino* (1446 á 1523), discípulo de Andrés Verocchio y maestro del mismo Rafael. Pintor de temas píos, simuló en sus frescos y cuadros el hálito fervoroso. Sus magníficas pinturas murales de la Capilla Sixtina (Roma); sus paredes y techos del Colegio del Cambio en Perusa, su escuela (1500), de donde tomó el seudónimo; su Cristo descendido del Calvario, de la Galería Palatina (Florencia); su Madona rodeada de cuatro santos del Museo Vaticano; su Virgen de la Galería nacional de Londres; su Adoración de los Reyes de Perusa; su Desposorio de la Virgen del Museo de Caen; su precioso altar con San Juan y San Sebastián (1491 y 1493). Y entre otras notables é interesantes obras de tinte comunicativo la Madona entre ángeles del Louvre, la de la Galería Pitti y el Descendimiento de la Cruz de la Academia de Florencia (fig. 1039), son piezas bastantes y de notable merito que recuerdan las primerizas del maestro Rafael.



Fig. 1040. - Adoración de los Reyes, por Bernardino di Betto (Pinturicchio)

Maestro notable de esta escuela fué también *Bernardino di Betto*, por otro nombre *Pinturicchio* (1454 á 1513), discípulo al parecer ó imitador de Perugino y admirable pintor de frescos, cuyo estilo tiene los rasgos característicos; la gracia galante, sentimental, caballerosa y *gentil* de apuestos y extremados donceles y de doncellas tímidas, el dilatado espacio pintoresco del maestro con más acopio de figuras, más fiesta y más acentuado y rítmico sentido. Su Adoración de los Reyes de la Galería Pitti (fig. 1040), y series de pinturas suyas que existen en Santa María del Popolo, Ara Cœli, en San Onofrio, Vaticano, de Roma todas; en la catedral de Spello y en la biblioteca de la catedral de Siena, donde figuró en históricos frescos temas de la vida del papa Pío II, antes conocido por Eneas Sylvio Piccolomini. Asuntos característicos y grandiosos fueron éstos que hizo el pintor dramáticos y naturales, entre 1503 y 1507. La preciosa tabla de Perugia con la Anunciación y otros temas de la Virgen, es de 1495, y una de las mejores pinturas de esta clase por Pinturicchio. Rafael en su juventud le ayudó en sus dibujos y quizá en las pinturas de San Onofrio.

Juan de Pietro (Lo Spagna) (1438-1533 ?), hijo, sin duda, de nuestro país, fué otro discípulo de Perugino que hizo cuadros originales, como la Adoración de Reyes (Museo de Berlín), la Madona de Espoleto (Palacio público) con Santa Catalina, Santo Tomás, San Agustín y San Jerónimo, y los frescos de San Jaime (San Giacomo) y la admirable Coronación de la Virgen de la catedral de Espoleto, semejante en disposición á la de Lippi, recomiendan al español *cuatrocentista* y le dan semblanzas con las obras juveniles puristas de Rafael.

Francisco Raibolin, por otro apelativo *Francia* (1450 á 1518), nació en Bolonia y forma por su estilo sentimental suave y su elegancia grandiosa, parte de la escuela de Siena. Sus Vírgenes con el Niño, y de vez en cuando con San Juan niño, de cuerpo ó en busto, cual las de la Pinacoteca de Munich ó de la Galería de Dresde, y las Madonas cual la de Bolonia (Misericordia) (fig. 1041) con el Ángel de blanco lirio en adoración á los pies de la Virgen y San Agustín, San Jorge, el Bautista y San Lorenzo (figuras todas enteras) en arquitectónica disposición (1494), ó cual la de la capilla Bentivoglio con dos peregrinos ánge-

les, dan idea de la tranquilidad dulce, el sentimiento melancólico delicado, la gracia y suavidad exquisitas de aquel Francia de piadosos asuntos, de lírica poesía encantadora. En esta parte sus obras ponen armonioso acorde entre la emoción interna y la línea, actitud, expresión y externa emoción de las figuras, haciendo de este pintor otro de los bellísimos poetas del pincel que la religiosidad idealizadora de Umbría dió á luz. Era un ingenio que fué orífice y metalista que trasladó al lienzo la tersura y color cálido preciosos de los purísimos metales. En sus obras aparecen también unidas influencias de Venecia, Bolonia y Perugia.

Como formando escuela aparte, aunque algunos ya mencionados, debe hacerse á la vez nueva memoria de *Nicolás Alunno* de Foligno, que pintaba ya bellísimas Vírgenes en 1465 (fig. 1037) con sentido grave, intenso é ideal; *Lorenzo Costa*, de Ferrara, que empezó en la escuela de Padua y continuó en Bolonia, donde formó escuela y tiene obras en San Petronio y la Pinacoteca; *Bramantino*, de Milán (*Bartolomé Súardi*); *Andrea di Luigi* (el Ingegno), formado en la escuela de Perugino, y que dejó Vírgenes como la de Berlín (fig. 959); los hermanos *Mazzuola*, de Parma, y *Piazza*, de Lodi; *Jaime* y *Julio Francia*, *Marco Basaiti* (1490 á 1520), que tiene en Vírgenes semejanzas con Francia, aun cuando se le agrupa con los venecianos, y entre éstos, con doble influencia, el ya mentado pintor de Venecia *Gentile da Fabriano*, cuyas Vírgenes semejan á la vez de la escuela de Umbría en mezcla con otras varias de la Italia del Norte.


Fig. 1041. – La Madona y varios santos, por Francisco Francia

Nápoles, como las demás regiones de esa península, tuvo también su escuela de pintores con influencias germánicas, y en ella se distinguió *Antonio Solario*, conocido por el *Zíngaro*, metalista antes que pintor, y que se dedicó á este arte entre 1382 y 1445, dejando pruebas de colorista y de naturalista maestro en diferentes obras que parecen recordar las de Van Eyck y Messys, que como flamencas y germánicas se dirán. Continuaba en algún modo la tradición de los pintores de la *Incoronata* con influencia de Gioto y sobre todo de *Colantonio del Fiore*, que por los años de 1444, en pleno siglo XV, era ya una de las glorias de la pintura en el Mediodía de Italia.

De todo el anterior movimiento artístico, de toda esa ebullición histórica en activa, rápida y fuerte fermentación, cuatro tipos culminantes ofrece la pintura del siglo XV que fueron iniciándose desde el XIV. El *idealismo* de la escuela *mística* y de los maestros de Siena y la escuela de Umbría; el *realismo* más ó menos acentuado de Florencia y Toscana, de Venecia y en parte de maestros de Milán, Parma, Bolonia y Lodi; el *clasicismo* de Padua, donde también había huella de realismo, y la *mezcla de unas y otras tendencias* que se efectuaba por individuales selecciones en artistas de todas partes. Fray Angélico y Benozzo Gozzoli, Fabriano, Juan Vivarini, di Lorenzo, Santi, Perugino, el Ingegno, Alunno, Pinturicchio, Francia, Antonio de Foligno y otros místicos ó pintores de Umbría fueron adeptos en parte del gusto idealista que transmitieron los autores de miniaturas á las primeras composiciones sentimentales de las dos escuelas. Masolino de Panicale, Masaccio, fray Felipe y Felipino Lippi, Ghirlandajo, Mainardi, Verocchio ó Verrocchio, los Pollajuolo, Credi, Piero de Cosimo, Rosellini, y sobre todo Paolo Uccello y los Peselli, continuadores de Andrea del Cartagno, pintores de Florencia y Toscana, formaron prototipos de la escuela realista, mejor se diría *naturalista*, que tuvo por principal estímulo el retrato y

la copia del natural no vulgar ni grosero, sino espiritualizado, de que fueron también notables é individuales adeptos Pietro della Francesca, y en grado sublimado y fantástico el osado Luca Signorelli, productor de sorprendentes escorzos y desnudos. Antonello de Mesina, Carlos Crivelli, Antonio de Murano, Luis Vivarini, Conegliano, Viti, Botticelli y Andrés Mantegna, en cuadros no místicos ni antiguos; Melozzo de Forli y otros varios estuvieron también naturalistas y hasta realistas espirituales en muchísimas de sus obras, inspiradas de la expresiva forma humana con aspiración piadosa.

Al grupo de los clásicos debe asignarse ante todo como ejemplar maestro, el admirable Andrea Mantegna con su modelo Squarcione, y á la vez Sandro Botticelli en asuntos como el Nacimiento de Venus, y Signorelli en otros que si bien son románticos ó modernos por el sentimiento de las figuras, son de trasunto clásico por la inspiración de que emanan y que de conjunto les colora. Y cabe en el vasto grupo de pintores con menos decidido tipo y más ó menos ecléctico estilo, por mezcla de sentimiento personal ó gusto de escuela, el mismo Melozzo de Forli en figuras; Ghirlandajo en sus Salutaciones y píos temas, Lorenzo Costa de Ferrara, los milaneses Foppa, el Borgognone, Suardi, Zenale, Buttinone, Montorfuno, Morando y sus colegas, ó el grupo de brillantes venecianos, luminosos y septentrionales como Carpaccio, los Bellini (fig. 1042) y Moroni de hermosas Madonas (fig. 1036) y encantador arte, los Mazzuola (figura 1043) que también hacían Vírgenes admirables, Basaiti, Piazza, Juan de Vicenza, Catena ó el Bramantino y Solario de Nápoles que por lo real de sus asuntos, lo poético de otros, lo piadoso de muchos y sentimental y semimístico de los más, fluctuaron entre las influencias de esta ó aquella escuela y maestro.



Fig. 1042. – Apuntes de las Vírgenes de Juan Bellini, de Venecia

Estas mismas tendencias y principios ofrece la escultura coetánea desde Guiberti á Miguel Ángel, marcándose, empero, más el realismo florentino y toscano, el lombardo, veneciano y del Mediodía, y sobresaliendo los della Robbia y sus imitadores inspirados, como la azucena y el blanco lirio en alfombra ó *parterre* tupido. Las aficiones de escuelas y maestros se hicieron más visibles en la plástica, contribuyendo la forma real de bulto á hacer más inclinación á la realidad.

Pero uno y otro realismo ó imitación natural fué elevado, espiritual, noble, sin exageraciones, con alma ó espíritu ideal, con vuelo sujetivo y forma simpática, atractiva, fascinadora, que nació de emociones delicadas, de inspiración que vuela, de estro y poesía épicos, de conceptos con calor idealista y pasión por la antigüedad con su rotundidad saliente. No es el realismo que rastrea, ni el meticuloso que vulgariza por naturalista y nimio detalle, como en las escuelas germánicas: es una elevada concepción de la realidad, copiada con distinción y grandeza sólo por lo característico, por lo típico ó individual, pero con exquisita selección, que transforma la naturaleza hasta en la copia material y á veces la transfigura. Y el colorido armonioso y suave ó luminoso y brillante contribuyó á esa impresión grata con encantadoras *notas* en el realismo de Italia. Tal conjunto de circunstancias hizo grande al arte cuatrocentista, digno de la admiración que le tributan los pre-rafaelistas, pero sin exageración parcial: porque fué arte de inspiración robusta y de lírica poesía y á la vez que de forma escogida, grandiosa, selecta y atildada por consciente y asiduo estudio y castigado y magistral dibujo. Era un arte anheloso de suprema perfección, saturado de hermosura ó de belleza (sujetiva ó objetiva) y un culto de la sublimidad.



Fig. 1043. – Madona de Mazzuola, de Parma



LEONARDO DE VINCI, MIGUEL ÁNGEL Y RAFAEL SANTI

LOS TRES PRINCIPALES MAESTROS ITALIANOS DEL SIGLO XVI

Florecía el arte en su mayor esplendor á fines del siglo XV en todas las escuelas italianas, y la pintura y escultura, á la vez que la arquitectura y artes decorativas, entraban en el siglo de oro llamado en la historia siglo de Julio II y de León X. La perfección mayor de forma, unida á las de color, diseño y otras partes técnicas; la fuerza de ingenio fecundo en competencia y estímulo, en lucha de fantasía que la ajena fantasía estimulaba; la acción común y acorde de la sabia filosofía antigua, de las literaturas griega y latina, de la doctrina cristiana, todo transformado, transfigurado por el ingenio, por la imaginación fecunda y plástica, dió á luz tantas gigantescas obras, tantas sublimes maravillas que el siglo XVI produjo. Cultivaban aquellos maestros todas las artes y eran eximios en todas ellas, compitiendo como nunca hasta entonces en anhelo productor. Cuanto su mano ó ingenio creaba era fruto de esa competencia y de la noble lucha desinteresada por crear siempre nuevas y admirables obras que llevaran la impresión de magistral grandeza. Era el período en que la lucha artística fué más hermosa y noble y las obras que de ella nacían eran más admirables. Leonardo de Vinci, Miguel Ángel y Rafael Santi fueron los que con sus nobles estímulos la llevaron á cabo. Era su lucha la que abocó el Renacimiento artístico á su final realización. Y fueron los tres genios gigantescos los que le dieron la mezcla cristiana y pagana con que el siglo XVI le caracterizó. Cultivadores de todas las artes con igual empeño y éxito en tiempos en que la distribución de ocupaciones, útil á la industria, extraña, y quizá contraria al arte, era incomprensible de los artistas, adquirieron la experiencia y pericia mayor en todas, y las llevaron á su mayor perfección, anhelosos de iguales lauros en lo exiguo y en lo grande. Y para lograrlo desplegaron toda su inteligencia, toda su fantasía y perspicacia, su actividad completa é incansable, trabajando con incomprensible ardor y velando y dando á luz tantas y tan diversas obras, que parece imposible pudieran concebir, dirigir y ejecutar con tan portentosos resultados.

Fué *Leonardo de Vinci* (fig. 1045) el primero que apareció en el grupo de los tres maestros. Nacido

en 1452, á mitad del siglo XV, y formado con Perugino en el taller de Verocchio, enlazó el siglo de su nacimiento con el siglo de oro del arte. Era en espíritu un *cuatrocentista*, en forma un maestro del nuevo siglo, verdadero *pre-rafaelista*, cual hoy se dice. Nació en Vinci, población fortificada del Val d'Arno, de ilustre familia, pues era notario su padre, y notario distinguido de la *Signoría* de Florencia. Aprendió, como va dicho, con el notable escultor y pintor señalado, peritísimo en la enseñanza y trabajó en sus obras.

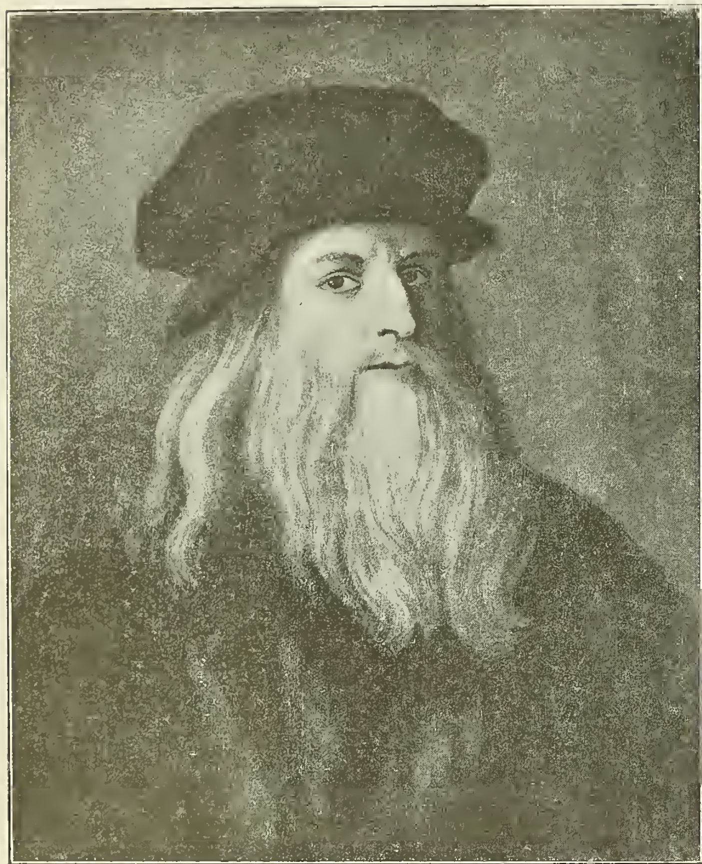


Fig. 1045. – Retrato y pintura de Leonardo de Vinci (de fotografía)

Andrea Verocchio le inició en aquel arte pulcro que en el milanés se distingue, dibujando con corrección y atildamiento y hasta exquisito purismo. Nunca Leonardo de Vinci estuvo satisfecho de sus obras, cuyo diseño castigaba hasta lograr el aticismo que su inteligencia exigía. Daba á sus figuras las bellas formas y expresión inteligente, distinguida y adecuada que le hicieron maestro de la escuela milanesa, que puede decirse creó, y de número de discípulos é imitadores notables que adquirieron los caracteres de su bellísimo estilo. Formado con sólidos estudios llegó á ser escultor tan notable, como lo fué pintor y señalado arquitecto, constructor de hermosas fábricas, en Milán especialmente, donde proyectó muchas otras. Por tantas tareas de mérito se le reconoce en la historia por maestro preclaro de la escuela lombarda. Como hombre y como artista era un fenómeno raro, pues fué á la vez buen poeta, músico y cantor notable; mecánico é ingeniero que admira, sabio y filósofo de ciencia seria, experto en anatomía de que dejó trabajos de verdadera nota, sabio en perspectiva y matemática y maestro singular en la enseñanza del arte que cultivó. Su *Tratado de pintura* y sus otros varios libros del dibujo, prueban la seriedad de su talento, la penetración de su espíritu, sus disposiciones extraordinarias y sus adivinaciones de genio. Dotóle la naturaleza de iguales condiciones físicas, pues era bello, bien formado, viril, de fuerte musculatura, de hercúleas fuerzas por corporales dotes y providencial fortuna. Esas condiciones físicas le tuvieron dispuesto á gran fatiga y fueron sólido cimiento de su superior inteligencia. Era por don divino ser afortunado y modelo conforme á la naturaleza.



Fig. 1046. - Fragmento de la Batalla de Anghiari, copiado por Rubens de la composición del maestro milanés

Valiéronle tales prendas físicas, la versatilidad de su espíritu y su penetrante ingenio y



LA CENA DEL SEÑOR

FRESCO DE LEONARDO DE VINCI. EXISTENTE EN EL QUE FUÉ REFECTORIO DE SANTA MARÍA DE LAS GRACIAS, MILÁN (DE FOTOGRAFÍA)

el ser activo sin segundo, gran danzador de mozo, diestro jinete, músico improvisador y tañedor de instrumentos, el que se le empleara por estas cualidades en la corte de Milán, donde el duque Ludovico Sforza, apellidado *el Moro*, le tomó á su servicio y le agregó á su séquito desde 1482, en que dejó Leonardo á Florencia por la capital de Lombardía. En Milán permaneció el distinguido joven hasta que conquistó la ciudad Luis XII en 1499 (6 octubre). No fué como artista plástico, sino con el especial encargo de entretener los ocios elevando el espíritu de aquellos señores milaneses, como residió en la corte de los Sforza en sus juveniles años el envidiable maestro. Y cuéntase de él que hizo su primera aparición en aquella ciudad en un certamen poético donde acompañaba los versos de sus brillantes improvisaciones servido de una lira de plata que él mismo se construyó. Acaso estudiara entonces con algún maestro de nota.



Fig. 1047. – Retrato de la Joconda ó Mona Lisa, pintado por Leonardo de Vinci, en el Museo del Louvre

Tuvo, empero, muy luego ocasión de revelar sus especiales aptitudes para más elevado empleo, cultivando las bellas artes como artista alguno había hecho en Milán, pues se le halla de arquitecto en la catedral y pintando varias obras que recuerdan el Ángel de su mano del Bautismo de Cristo por Verocchio, trazando un notable cartón, hoy perdido, de Neptuno en una tempestad, rodeado de ninfas y seres acuáticos; un cuadro del Pecado original que tampoco existe ahora, y la Adoración de los Reyes de que queda memoria en los Uffizi y que parece pintó á fresco en 1481 para San Donato in Scopeto, donde quedó sin concluir. En 1482 pintó en Santa María de las Gracias la famosa Cena (1) sabiamente juzgada por Gœthe, donde dió pruebas preclaras de maravilloso ingenio, de profunda concepción en la pintura religiosa. Cristo evangélico y noble; los buenos discípulos expresivos y emocionados, elocuentes con vehemencia; Judas torvo y azorado; la escena toda admirablemente compuesta, vasta, inspiradísima, sublime, ofrece aún en el refectorio de Santa María, y á pesar de los retoques, el admirable cenáculo que nadie igualó después. En 1483 fundó en Milán la Academia de pintura que le dió popularidad y escribió por entonces varios tratados. Poco antes del arribo de los franceses empezó la admirable estatua de Francisco Sforza, que hubiera sido una de sus glorias como notabilísimo escultor. Esta estatua modelo fué destruída por la soldadesca del conquistador extranjero, sirviendo de blanco á sus disparos por salvaje pasatiempo. Y en el intermedio pintó los retratos de Lucrecia Crivelli y Cecilia Gallerani, condujo á la ciudad como ingeniero el manantial del Adda, edificó el palacio Galea-



Fig. 1048. – Jesús entre los Escribas, por Leonardo de Vinci, Londres



Fig. 1049. – La Virgen de las Rocas, por Leonardo de Vinci, en el Museo del Louvre

(1) Véase la lámina tirada aparte que figura la Cena, de Leonardo de Vinci, inspirada en aquellas palabras del Evangelio: *Alguno de vosotros me venderá*, y en la pregunta de los discípulos de Jesús: *¿Seré yo, Señor?*

zo, construyó el canal de la Morterana, fortificó muchas plazas de Lombardía y sostuvo la defensa de la capital vencida, y dada á saco meses después.

Fugado entonces de la saña de los invasores, pasó dos años en Florencia, su patria. Estuvo en 1502 en la corte de César Borgia, con el encargo de dirigir sus fortificaciones. En Florencia dibujó el notable cuadro de Santa Ana que toda la ciudad admiró y cuyo cartón se halla en Londres; hizo en competencia con Miguel Ángel en 1503 otro cartón de la batalla de Anghiari (fig. 1046) que debía pintar en el palacio Vecchio (1506); una Adoración de los Reyes que está aún en bosquejo en los Uffizi; el retrato de la Joconda (fig. 1047) conocida por Mona Lisa, que pintó durante cuatro años, dejándole inacabado, según opinión del autor: ¡tal era la inconcebible obra que hubiera querido hacer! Aun en su estado actual es maravilla del Museo nacional francés. Y según autores suponen, es también de este período el retrato de Jaime Trivulzi, feldmariscal de Luis XII, hoy en la Galería de Dresde, que otros tal vez con mejor juicio asignan á Holbein el joven como retrato del orífice Moretto. Al mismo largo período debe atribuirse su retrato que de propia mano hizo (fig. 1045), y que se halla hoy en el Museo de los Uffizi. Es el de un respetable varón de ojos vivísimos y semblante sereno, que revela inteligencia, distinción y finura.



Fig. 1050. – Cabeza del Niño Jesús, fragmento del cuadro La Virgen de las Rocas, de Leonardo de Vinci (Louvre)



Fig. 1051. – Cabeza de ángel, fragmento del cuadro La Virgen de las Rocas que se conserva en el Louvre

Dejó á Florencia y la Italia superior y se encaminó á Roma, donde según se dice fué recibido con poco agrado por León X. Pasó en Roma tres años y allí pintó figuras alegóricas en el palacio Sciarra y el Jesús entre los Escribas (fig. 1048) de la Galería nacional de Londres, que tal vez acabó su discípulo Liuni por composición del maestro. En 1516 pasó á la corte de Francia á invitación de Francisco I, donde diz que dirigió trabajos de ingeniería y otros de canalización, y donde según es fama murió en 1519 en Claux, cerca de Amboise, en brazos del soberano francés. El lienzo de la Virgen de las Rocas (figs. 1049 á 1051), el cartón de la Virgen y Santa Ana (Londres) y la testa dicha La hermosa Ferroniere, novia de Francisco I (para otros Lucrecia Crivelli), se atribuyen á este período. Atribúyese también la Virgen y Santa Ana del Museo del Louvre y la hermosa Virgen del bajo relieve de Gatton Park (Inglaterra), sin que pueda decirse con certeza que sean de su mano, á pesar de ser admirables cuadros.

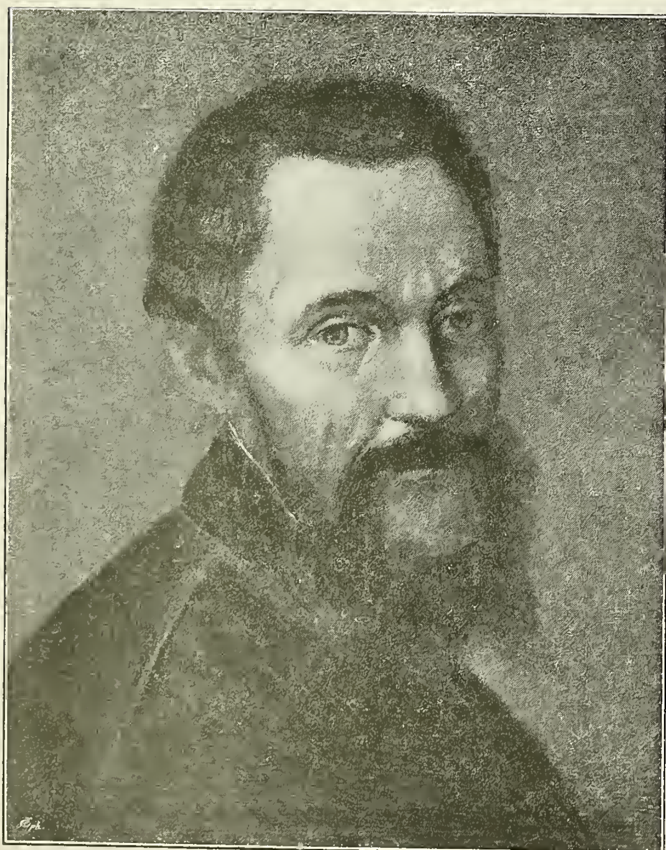


Fig. 1052. – Retrato de Miguel Angel pintado por él mismo y conservado en la villa del Gallo, del conde Pablo Calletti (de fotografía)

Otras varias obras se asignan á Leonardo de Vinci que deben ser de sus discípulos, por lo menos en la parte de pintura, pero las que hoy se le atribuyen, aunque pocas, son las que ofrecen autenticidad. Dibujos sorprendentes auténticos se conservan aún en varios museos y colecciones que bastan por sí solos para señalar á Leonardo de Vinci como otro de los mejores maestros del diseño, así por lo que se refiere á la perfección del trazo ó línea, como á la expresión y

vida; á la belleza de ejecución y forma, como á la conciencia de pintor de tipos y caracteres é individualidades y á la perfección del conjunto. Sus muchas caricaturas típicas son otros modelos en su género en que se ejercitaba el maestro para poner de relieve caracteres, sentimientos, pasiones ó rasgos típicos de personajes de su tiempo y para adiestrarse en el estudio del alma humana por facciones y formas del rostro con perspicaz y penetrante ingenio. Su arte maduro hizo encantadoras tantas obras, condensando en todas el sentimiento cristiano más puro y el más elevado embeleso del arte antiguo, perfecciones técnicas á granel, primores delicados de exquisito gusto y pasión incesante por lo psicológico, por la expresión del alma en la fisonomía (fig. 1047, 1050 y 1051), en nobles ademanes y actitudes y por una gracia y distinción que sólo alcanzó aquel maestro en su exquisita forma, castigada con extremado estudio, sin que se sienta en parte alguna la fatiga.

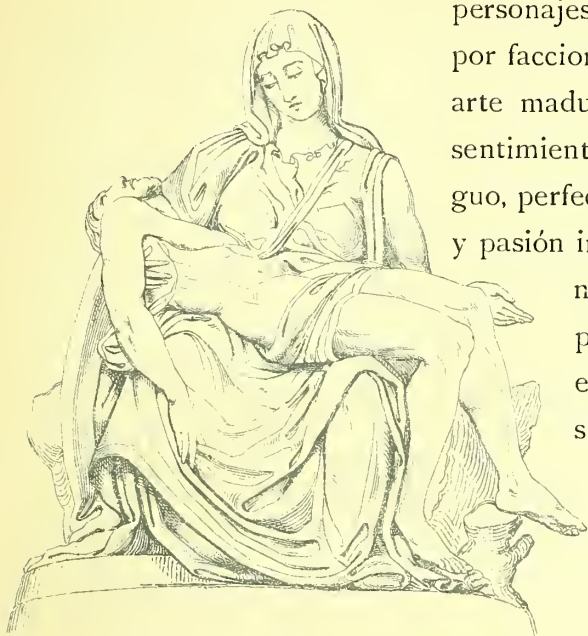


Fig. 1053. – La Piedad de San Pedro de Roma, por Miguel Angel

Genio gigantesco, original y á la par complexo, era también *Miguel Angel Buonarroti* ó *Buonarotti* (fig. 1052), natural de Arezzo, insigne escultor, pintor y arquitecto, á la vez que poeta, músico, mecánico é ingeniero, maestro en anatomía y perspectiva, y cultivaba con igual pasión la ciencia que las artes. Era hijo de ilustre casa, y según la tradición, de la familia Canosa, de estirpe italiana de abolengo. Por ello, se dice, fué íntimo allegado de la familia Médicis y en especial del magnífico Lorenzo. Aprendió la pintura con el florentino Ghirlandajo y la escultura con el anciano Bartolo en el jardín de los Médicis. Don de naturaleza parece haberle hecho ante todo plasticista. La instrucción que recibió debió ser distinguida, ó por lo menos su inteligencia é ingenio suplieron á su saber, dándoles elevación de miras y profundidad de ideas, en especial de ideas estéticas. Adquirió desde muy niño los elementos de arte, mejor aún, los adivinó, y desde edad infantil (algunos dicen desde siete años) hacía dibujos y esculturas con pericia magistral. Fué uno de sus primeros trabajos la Lucha de los centauros, que se conserva aún en la casa Buonarroti de Florencia y que terminó á sus diez y siete: allí están con brío juvenil su gusto y aspiraciones, que en todas sus obras se perpetuaron, hasta las de sus años últimos, en escultura y pintura. En ésta se ve ya al pintor con su fogosidad nativa, como se mira al escultor en sus dibujos y cuadros. Consérvase en la misma casa el relieve notabilísimo de la Madona y ángeles, y esta obra juvenil, adorno de la escalera, es otro precioso mármol que resume las cualidades y sintetiza el ingenio de sus asuntos sagrados.

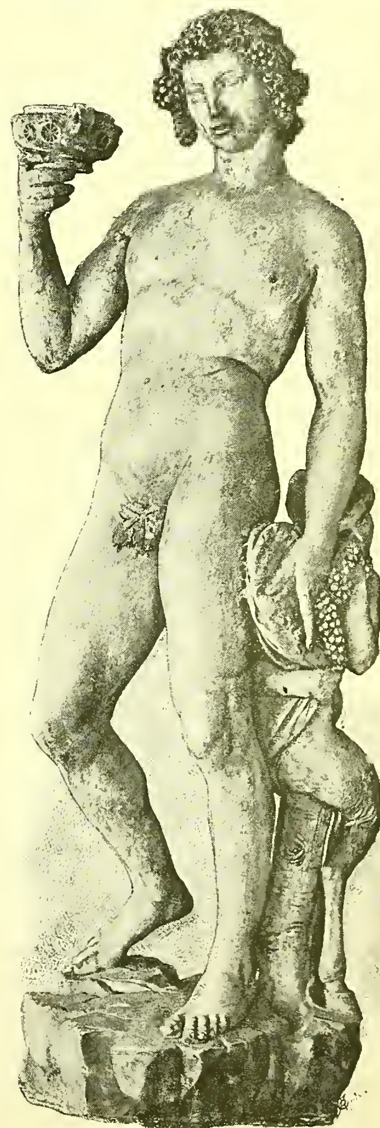


Fig. 1054. – Baco ebrio, estatua en mármol, por Miguel Angel, Florencia (copia de fotografía

A la expulsión de los Médicis en 1494 partió para Bolonia, donde parece residió dos años, y allí dejó como obra suya el precioso Ángel con el candelabro de San Domenico, sentidísimo y plegado con arte maestro, y la estatuita de San Petronio. Terminó la entonces inacabada sepultura de Santo Domingo con el arte superior que de mozo ya le distinguía. Florencia revolucionada miraba en él un adepto de los Médicis, y aunque á ella volvió entonces por algún tiempo, no le per-

mitió permanecer en su magnífico recinto. Por entonces parece ejecutó la graciosa imagen de San Juan adolescente que se halla en el Museo de Berlín. Partióse á Roma á sus veintidós años (autores señalan veintiuno), donde el arte gozaba de prestigio y esplendor al amparo de los papas: era en 1496. Entonces comienza el período de sus notables obras. En Roma labró el grupo sublime de la Piedad de San Pedro (fig. 1053), que tiene aliento cristiano gigante y de admirable obra clásica. ¡Qué Madre dolorida! ¡Qué Cristo muerto en lecho de desordenado y regio ropaje! ¡Qué soberano dolor que contrae el rostro de la madre y no vierte una lágrima! ¡Qué transfigurado y hermoso desnudo el de aquel joven, Hijo de cuerpo macerado que duerme tranquilo el sueño de la eternidad! En esta preciosa figura tiene el Cristo hermosa mezcla de la clásica belleza de Adonis y del joven mártir cristiano. Se comprende la fascinación que á la sazón debía producir en Miguel Ángel la estatuaria exhumada en Roma y que el mismo florentino sabía restaurar. Hizo entonces Miguel Ángel el Baco ebrio adolescente del Museo nacional de Florencia (fig. 1054), con sentimiento antiguo en que resalta el deseo de dar realce material á la vitalidad humana. Labróle su autor por encargo de su amigo Jacobo Galli, mercader, é impresionado del tipo y saturado del antiguo, dió aquí giro distinto á su inspiración trocando el sentimental trágico que había tomado en la *Pietá* de San Pedro por lozanía y gozo que ocupa los sentidos.



Fig. 1055. – Fragmento de la Capilla Sixtina, por Miguel Angel, dicho de los antepasados de María (copia fotográfica)

Vuelto en 1504 á Florencia esculpió su estatua de David (figura 944), varonil coloso en mármol, de pura belleza clásica, llamado en su tiempo *el gigante:* hízolo en un bloque de mármol semitrabajado que transformó en su precioso héroe. El ideal antiguo campea con éste en la perfección corpórea, donde á vuelta de alguna leve desproporción se recomienda la hermosura del magistral desnudo. Poco antes ó después, á principios de 1500, pintó Miguel Ángel en Florencia el notabilísimo cuadro á temple de la Sacra Familia de la Tribuna de los Uffizi que hizo para Agnolo Doni. El Cupido desnudo hecho en 1495, muchacho bello y natural, algo semejante á un pescador napolitano, pertenece también á este período, aunque es de fecha anterior, y tiene, como el antedicho Baco, carácter de mármol antiguo. Y la severa Madona sentada de Brujas con el Niño Jesús apoyado en sus rodillas, posee la misma hermosura clásica en desnudo y plegado y fuerte impresión dramática como la Piedad de San Pedro, aunque sin vehemente dolor. La estatua en bronce, ofrenda hecha al mariscal de Guisa en 1508 por la ciudad de Florencia para implorar la protección de Francisco I,

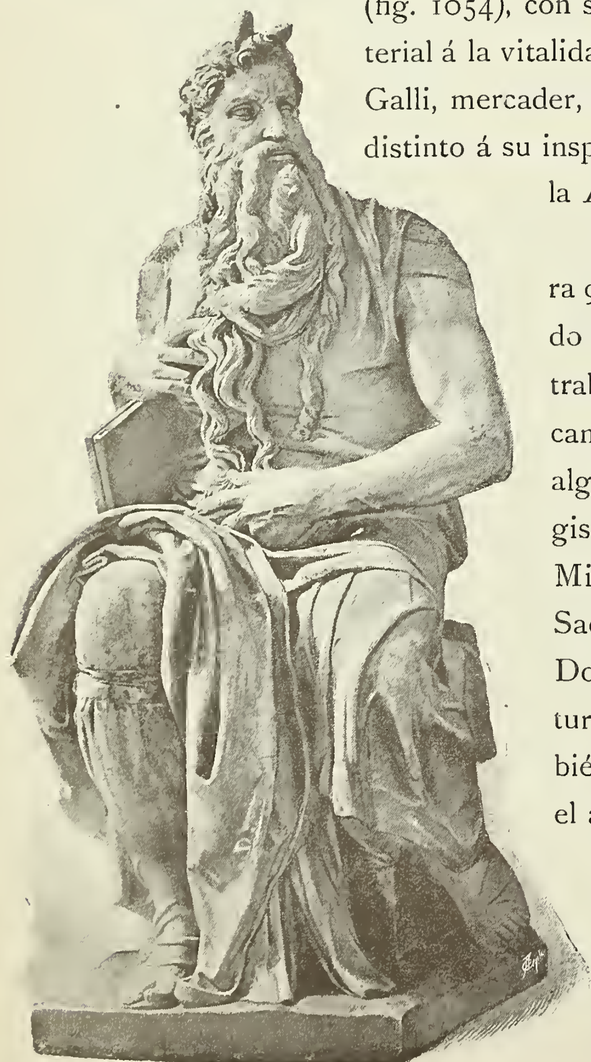


Fig. 1056. – El Moisés de Miguel Angel, estatua del panteón de Julio II, en San Pedro in Vincole (de fotografía)

pertenece á este período y grupo escultural de obras de entonces, y los doce Apóstoles de la catedral completan los encargos plásticos del joven Miguel Ángel en su segundo período.

En éste dibujó el admirable cartón de Los Trepadores *(Les grimpeurs)*, que por competir con Leonardo de Vinci hizo en febrero de 1505, pero de que quedó sólo empezada la pintura por haberle llamado Julio II á Roma. Debía ornar la composición de Miguel Angel una de las salas del palacio del Concejo, frente á la batalla de Anghiari, hecha por aquel maestro de Milán y recordada en un fragmento dibujado por Rubens. La del florentino era un episodio de la guerra de Florencia contra Pisa que acaeció en 1364. En este episodio se figuraba una sorpresa dada por soldados pisanos á tropas de los contrarios que se bañaban en el Arno. Un fragmento de esa composición grabada por Marco Antonio y Agostino Veneziano, sin duda con adiciones de árboles y paisaje, hace memoria del precioso cartón del escultor florentino con un grupo de figuras desnudas, y otras que se visten rápidamente sus trajes (fig. 1060, núms. 11 y 12) ó empuñan las armas, y que son tan esculturales como pintura de acción admirablemente dibujada. Desnudo y anatomía anuncian ya en estas figuras con otras partes al pintor inmortal de la Sixtina. El émulo de Leonardo quedó al parecer en esta obra á la altura de su noble emulación, y uno y otro maestro fueron dignos del prestigio que tenían y de sus cualidades propias. Ocho años de serio estudio empleó Buonarroti en ese cartón modelo.

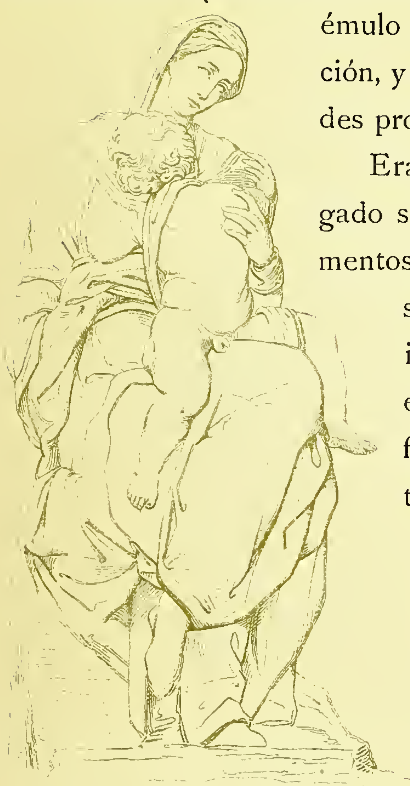


Fig. 1057. – Madona con el Niño, grupo en mármol de la capilla Medicea de San Lorenzo de Florencia

Era ya la época esplendorosa del escultor y el pintor. Julio II le había encargado su famoso panteón, que con cuarenta figuras debía ser otro de los monumentos más importantes del orbe; los Médicis le habían encargado también el sepulcro de Juliano: ahora (en abril de 1505) recibió la comisión de ornar con imponentes pinturas el techo de la Capilla Sixtina. Suspendió el escultor el trabajo de la sepultura de los Médicis y dió comienzo al mismo tiempo al famoso cenotafio de Julio II, trabajando en su proyecto y estatuaria hasta 1513, cuando murió el pontífice. Desde esta fecha la imponente obra fué reducida de más en más á la placa ornamentada con las cariátides, las dos figuras bíblicas y el encolerizado Moisés, caracolado, que diz la tradición era retrato del papa Julio II á quien se consagró el cenotafio; mezquino ahora cual se ve en el templo de San Pedro in Vincole, donde se halla relegado. Formaban parte de él, según el primer proyecto, número de grupos grandiosos y los dos esclavos del Louvre, según lo que ahora se opina. Mas es de notar sobre todo la estatua sentada de Moisés (fig. 1056), grande, imponente, sublimada á pesar de las opiniones varias y los contradictorios juicios que de su actitud se han emitido. En cuanto á los dos esclavos son inacabados fragmentos que tienen del genio varonil de su autor. Adolecen



Fig. 1058. – Sepultura de Lorenzo de Médicis, por Miguel Angel, en San Lorenzo de Florencia

unas y otras partes de la inconstancia y violencia que á éste rodeó en su trabajo. La historia de aquella sepultura es la del mismo Miguel Angel en pugna con su patrono y contrariado sin cesar, ó sin cesar fatigado.

Mientras marchaba lentamente la pieza colosal, ocupábase el mismo artista en preparar á la Sixtina digna decoración del templo, del papa y de su ingenio. Y en el ínterin en Bolonia hizo sobre 1506 la estatua en bronce de Julio II como se conoce hoy.

Era el techo de la Sixtina la obra más admirable que de su mano había salido hasta 1508 (fig. 1060 en detalle). En ella trazó aquella tan famosa composición mural de catorce hermosas lunetas con bilaterales figuras (fig. 1055), ocho angulares grupos bellísimos, sentimentales, con los antepasados de María, doce imponentes profetas y sibilas (fig. 1060) embargados en trascendentales pensamientos, ocho espaciosos cuadros de la Creación hasta el Diluvio y Noé, cuatro grandes y más complicadas composiciones del Antiguo Testamento con aspecto trágico de gran efecto, número crecido de ángeles, cariátides, alegóricas figuras, históricos ó legendarios personajes y toda la vasta, complicada y magnífica composición arquitectónica y decorativa como mármol y bronce, que haría fama universal y perpetua al más sublimado ingenio. Después de trazar su proyecto, de componer sus cuadros y estudiar sus magistrales figuras, tras un interregno de rozaduras y acidez, en que rompió con el papa, trazó Miguel Angel aquellas pinturas en veinte meses, habiendo trabajado también para agrandar el plan y efectuar la decoración con inusitado ardor entre la primavera de 1508 y el otoño de 1512. ¡Pasmo y asombro de perfección, de fecundidad genial, de ideas viriles y audaces, de arte llevado á la última perfección, son aquellos hermosísimos cuadros, aquellos grupos magistrales del más gigantesco genio! ¡Qué desnudos, qué ropajes, qué expresiones, qué actitudes, qué agrupaciones fecundas, qué imágenes soberanas, qué escuela de arte inagotable ofrece la obra imponente de la Capilla Sixtina! (1).



Fig. 1059. – La Virgen de Manchester, cuadro á temple por Miguel Angel (Londres)

En 1519 volvió á la tumba de los Médicis, en la que con interrupciones sin cuento y oposiciones sin fin, mezcladas de lucha y contrariedades, llegó á trabajar sin concluirlas hasta 1534. En ellas dejó, sin embargo, otras dos obras de primer orden que se conservan hoy en la capilla Medicea de San Lorenzo de Florencia. Es una, la tumba de Lorenzo, duque de Urbino; la otra, de Juliano, duque de Nemours, *gonfaloniere* de Roma y su católica Iglesia. Los dos sepulcros son un portento de grandeza y sencillez, formando cada uno urna sepulcral donde descansan y se reclinan dos colosos, dos estatuas magníficas desnudas, y sobre la que dominan y campean soberanamente las dos figuras de los muertos en admirables actitudes: Juliano (fig. 934) con aire de mando; Lorenzo, meditabundo, absorto en profundos pensamientos (fig. 1058), quizás de la nada y sus misterios, por lo cual se le llama *il Pensieroso* ó *il Pensiero.* Participan de aquel misterio las cuatro figuras reclinadas que con inspiración antigua, como las de Lorenzo y Juliano, parecen entregadas al sueño. Y tienen el significado, como figuras simbólicas, de *La Aurora* (figura de la pág. 839) y *El Crepúsculo* (figura de la pág. 765), en el sepulcro de Lorenzo (fig. 1058); de la *Noche* (2) y el *Día*, en el del joven Juliano. Sintetizó Miguel Angel en aquellas dos tumbas de amigos y de hermosa y simple decoración el nervio de sus ideas y la grandeza de su arte, que jamás salió más plástico en inspiración y forma. En época posterior esculpió en mármol la hermosa Madona Medicea que se

(1) Véase la lámina tirada aparte que reproduce la Sibila Délfica.

(2) Véase el grabado que precede al Prólogo de este tomo.



SIBILA DÉLFICA

PINTADA POR MIGUEL ÁNGEL BUONARROTI EN EL TECHO DE LA CAPILLA SIXTINA (DE FOTOGRAFÍA)

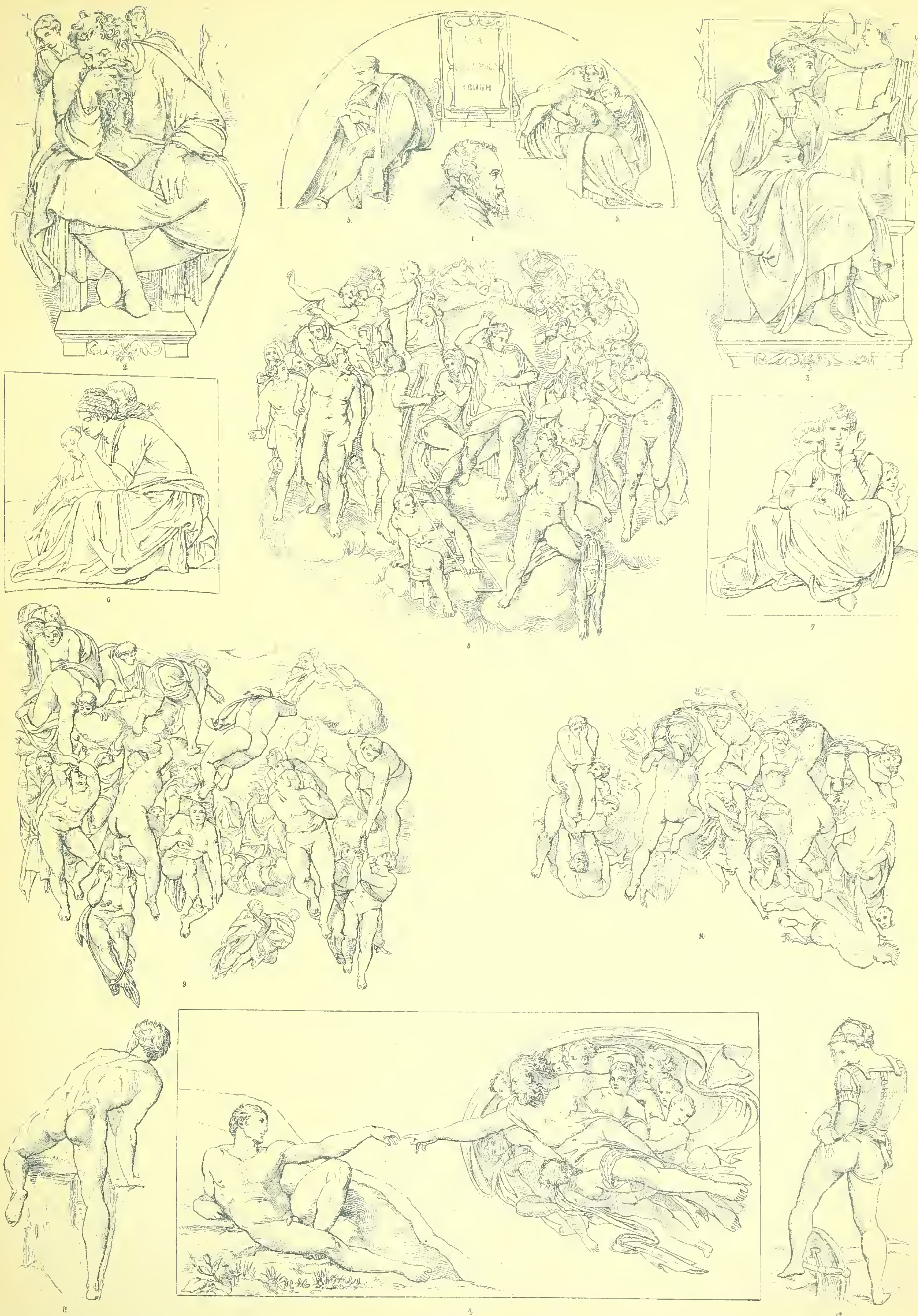


Fig. 1060. – Pinturas á fresco de la Capilla Sixtina, por Miguel Angel, y dos figuras (11 y 12) de su cartón La sorpresa del Arno

Detalle. – 1. Miguel Angel. – 2. El profeta Jeremías. – 3. Sibila Eritrea. – 4. Creación de Adán. – 5. Luneta con figuras. – 6 y 7. Grupos decorativos de los antepasados de María. – 8. Grupo medio del Juicio final. – 9 y 10. Grupos laterales de los elegidos y los réprobos

conserva en Florencia en la misma capilla de los Médicis, y que á pesar de algún amaneramiento, es otra de las preciosas piezas plásticas del magistral escultor (fig. 1057).

Coincide el término de su trabajo en aquellos dos sepulcros con el comienzo de otra obra que le encargó Paulo III en 1534. Terminóla el maestro augusto en 1541, treinta años después que el techo de la Sixtina, é hízola en la capilla del papa, representando al fondo el conocido Juicio final (fig. 1060) que más imitadores tuvo en los siglos XVI, XVII y hasta XVIII, é inspirada en aquel anatema del Señor á los réprobos: *¡Lejos de mí, maldecidos!* Teniendo en mente conceptos clásicos y sobre todo formas selectas antiguas é ideales que pueden llamarse paganas, produjo Miguel Angel su fantástica concepción del Juicio. En la parte baja y en torno de la boca del averno, á que asoman infelices seres, agítanse y se enroscan formando complicados grupos los condenados al infierno, que otra diabólica figura, recuerdo de Caronte, lanza á tierra de su barca fatal azotándoles cruelmente: es trasunto de impresiones mitológicas antiguas reveladas al pintor por restos de pinturas romanas y agrandadas por imágenes dantescas del Infierno. Dante está aquí y en el resto con todo el vigor florentino. Más arriba convocan á juicio varoniles figuras desnudas con largas trompetas, mientras que por los dos lados ascienden culebreando hacia Cristo con empuje, y descienden, se precipitan y arrastran los elegidos y los réprobos. Son grupos de difíciles y y complicadas actitudes de hombres desnudos que se retuercen y parecen trepar por el espacio, recordando los de Orcagna y Signorelli. Más arriba aún, apiñadas cohortes de inmortales y bienaventurados esperan á los que suben ó retroceden en actitud de asediar el cielo. Y en el centro, en lo más alto, Cristo atlético y terrible, rodeado de hercúlea tropa que figuran santos también desnudos, maldice á los que rechaza, mientras que con titánico ímpetu los acogidos al Eterno repelen con vehemente esfuerzo la ascensión de tropelera turba indigna de la gracia, y coro de ángeles y denodados espíritus forman tupidas y agitadas falanges que gozan de dicha, confortación y alborozo. Es concepción imponente, atrevida, cuyas imágenes tienen grandeza y colosal fantasía; es un prodigio de composición y dibujo, de clásico y realista estudio del desnudo; parece más bien un asalto y defensa de la Gloria ó del Edén de los in-



Fig. 1061. – Leda, notable grupo atribuído á Miguel Angel, existente en el Museo nacional de Florencia (de fotografía)

mortales, y recuerda más la lucha de los dioses y los gigantes que la apocalíptica concepción trasunto del *Dies iræ*, épico tema del Cristianismo. Dante, Orcagna y Signorelli, los fantásticos poetas del infierno en las últimos siglos de la Edad media italiana, fueron allí superados por la mítica leyenda con inspiración pagana del Olimpo y los titanes. El asombroso cuadro aparece, empero, muy grande, fantástico en grado sublime, y la atlética fantasía en todo su soberano poder, siendo la concepción del Juicio final de Miguel Angel la más atrevida, gigantesca, profunda, abarcadora y vasta que humano arte pudo trazar é imaginación humana concebir. Como obra de este maestro, y por su relativa importancia, quedó, empero, superada por las supremas perfecciones de su otro techo de la Sixtina.

Coetáneamente y poco antes de este poderoso esfuerzo, el artista sexagenario había hecho como escultor trabajos plásticos importantísimos para la fachada de San Lorenzo de Florencia; un grupo que se halla en el salón principal del palacio Vecchio; cuatro estatuas del jardín del Boboli de Florencia (de 1522 á 1523 se supone), y poco antes (1521) bellísimo Cristo de inspiración clásica de Santa María Sopra Minerva (Roma); el inacabado relieve y un Apolo joven de los Uffizi; otro relieve de la Real Academia de Londres; el Adonis del Museo de Florencia; las figuras de apóstoles, de los cuales hay uno en el patio de su Academia, probablemente de 1534; el busto de Bruto del Bargello y la Piedad esbozada de su catedral, obra de deplorable efecto y que parece poco digna de su autor. Entre las varias esculturas de sus últimos tiempos, á éstas debe añadirse como grandiosa figura, parecida á la de los sepulcros de los Médicis, la magnífica Leda del Museo de Florencia (fig. 1061), otra de las más acabadas obras que se atribuyen á su cincel. Como pintura algunas Sacras Familias, entre ellas la de San Juan y los Angeles de Londres (fig. 1059), Roma y otra Leda de la que hay copia en Berlín, como también de las tres viejas Parcas de Florencia, que la tradición le atribuye. Muchas composiciones suyas fueron pintadas por sus discípulos, siendo auténticos de su mano los dos frescos de la capilla Paolina del Vaticano, con la Crucifixión y la Conversión de San Pablo, inferiores en méritos á los anteriores, aunque no por esto menos dignas de memoria. Para Vittoria Colonna, la mujer de más talento que su mente y corazón ocupó, hizo Miguel Angel notables obras, mencionándose las de sus años últimos como afectuoso agasajo de su altivo corazón. La Virgen al pie del Calvario y un Cristo en la agonía recuérdanse entre las de esta fecha. Y en tal período de reposo pintaban sus varios discípulos y reproducían muchos otros sus geniales pensamientos y sus cuadros ejemplares de entendimiento y corazón que no cejó, ni fantasía que no flaqueaba. La Parca cruel sólo pudo pararle en su infatigable obra en 1564. Murió de ochenta y ocho años.

A las generaciones sucesivas quedó la memoria de sus portentosos trabajos, y también le quedó la de aquel espíritu personalísimo, impetuoso, apasionado y singular, activo é independiente, enemigo de toda imitación, pagado de la originalidad, siempre descontento de sí propio y más moderno que sus coetáneos como anticipado precursor de los siglos XVIII y XIX. Su incontinencia de originalidad le llevó á la exageración de lo varonil y colosal y á admirar con exceso la ciencia de las formas, anatomía y perspectiva, al igual que la perfección de dibujo y la inspirada belleza. Él fué quien con el empuje arrollador de su ingenio y la fascinación de sus obras dividió en dos campos diversos á los artistas neo-clásicos de toda Europa, llevándoles á la pasión por lo ampuloso y abocándoles al mal gusto, y él quien con fuerza y vehemencia no vistas, á los albores del siglo XVI, contribuyó saturado de clasicismo á realizar el Renacimiento.

Rafael Santi (fig. 1062), mal llamado *Sanzio*, aparecido algún tiempo antes de llegar esos dias, fué quien les coronó. Venido al mundo cuando las aspiraciones al paganismo buscaban su centro de gravedad, cúpole á él la mejor parte en hallar este centro. Formado con los principios y tendencias de la escuela de Umbría, aprendió á gustar ya en ella la oposición de la piedad y ascetismo más intensos y del goce y fausto materiales gustados con pasión como patrimonio de los hijos y discípulos de aquel país. Entusiasta

más tarde de las cualidades y estilo de Masaccio, de Leonardo de Vinci y fray Bartolomeo; de los fragmentos y estatuas desenterrados, por él en parte, de los cimientos de la antigua Roma; del colorido de algunos florentinos; de la redondez y tersura algo clásicas y varoniles del tipo romano moderno, teniendo por émulo al impetuoso Miguel Angel Buonarroti; por amigos á la vez á los frenéticos discípulos de Platón y Epicuro; por corifeos á unos corros de artistas jóvenes, ebrios de esas mismas tendencias y aplaudidores de ellas; por protectores y patronos al cardenal Bibbiene, al conde de Castiglione, á Chigi, Bembo y á los papas Julio II y León X; rodeado de placeres en la flor de sus años y de mujeres hermosas y apasionadas con la pasión de las *hetairas* griegas; arrastrado por ellas y por una vida muelle y sensual; alma cándida, dulce, noble, generosa, delicada como su figura y su rostro; apasionada, flexible, poética é idealizada con platonismo, hasta del bello ideal de Epicuro, pero con el arranque y fuego de un corazón más moderno y meridional; nacido para amar y adorar, para sentir la belleza del modo más delicado, con el gusto más exquisito y para dominar el arte en todos sus aspectos y faces, para adivinar el pasado y el porvenir como ningún otro ingenio, y para cernerse sublime en sus inspiraciones, hermoso en la manera de realizarlas, sobre todos los que le precedieron en la Era cristiana y con más perfección que otro alguno, fué en verdad el único ingenio que debía dar unidad á las opuestas tendencias del arte de sus coetáneos y antecesores, y ser el símbolo vivo de los caracteres antagonistas del Renacimiento. Él fué quien hizo al arte de este período histórico todo lo que podía llegar á ser, dando formas y caracteres marcados á la aspiración al grecismo y romanismo. Él fué el único que pudo presentar á un tiempo y con igual empuje y resultados las preciosas *Madonas*, tan numerosas como admirables, asombro del genio en los diversos museos de Europa, y el que ilustrara con intuición y chispa é imaginación, envidia de la pintura antigua, los *Amores de Psiquis y Cupido* por Apuleyo. Maestro predilecto de la escuela romana, á él solo se debió el grandioso prestigio y fama de tal escuela, y á no enfrentar con el gigantesco escultor florentino, él solo hubiera fundado la más vasta artística de que pudiera hacerse memoria, y la que con más elevación y constancia patentizara los timbres del arte. Por lo menos, son pasmo del mundo sus fecundos partos por centenares, estudiados, historiados, reproducidos y juzgados durante más de tres siglos consecutivos por millares de plumas, prensas, lápices y pinceles, y siempre juzgados como hijos de un alma cristiana y pagana á la vez. *(A. Viladomat:* Introducción.)

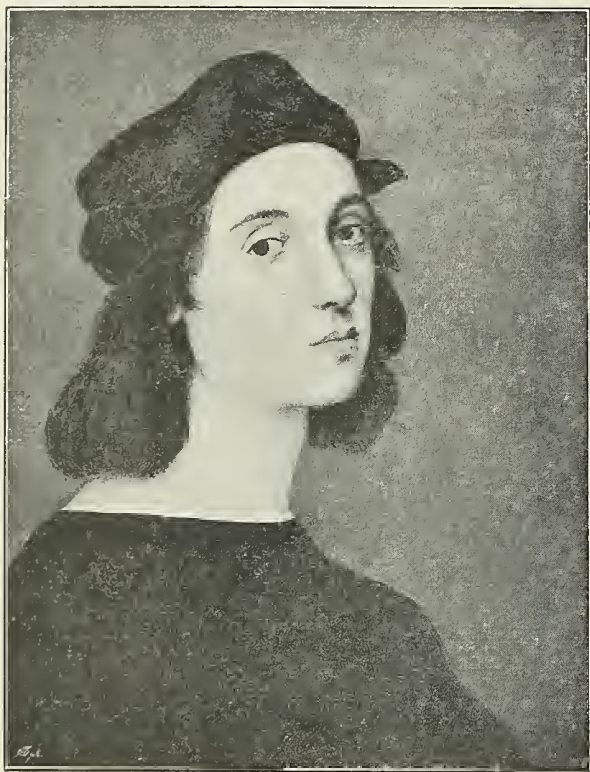


Fig. 1062. – Rafael Santi, retrato de la Galería de los Uffizi de Florencia, de mano del mismo pintor (de fotografía)

Nació Rafael Santi en Urbino en 6 de abril de 1483: fué hijo de Giovanni Santi, pintor y poeta ya dicho de la escuela de Umbría, y se llamaba su madre *Magia*. Con su padre adquirió los primeros rudimentos de pintura en 1494, después agrandólos al parecer con *Timoteo Viti*, que en Urbino á la sazón residía: dudas existen, empero, acerca de estos comienzos. Hasta el año 1500 vivió en su ciudad nativa; entonces fué discípulo de Perugino, y en 1502, según se cree, pintó con Pinturicchio en la biblioteca de Siena: tenía diez y nueve años. Murió su padre en 1504 y trocó á Urbino por Florencia sobre 1505. El discípulo de Perugino fué hasta entonces sólo su discípulo: un pintor de la escuela de Umbría con candor, sentimiento poético é ideal y ciertos ribetes místicos. Entre Urbino, Perugia, Siena y Florencia debió pasar esos primeros años pintando acá y allá, con imitación de su padre, maestro, y el Pinturicchio, obras tan características como su primera Crucifixión de lord Dudley y la Coronación de la Virgen del Vati-

cano, varias cándidas Madonas que se dirán después, como la de San Francisco del Museo de Berlín (fig. 1063) y las tres Gracias del mismo lord Dudley, el San Miguel y San Jorge del Louvre, todos peruginescos y umbríos, y el lindísimo *Sposalizio* (fig. 1064), que es imitación agraciada, semi-reproducción invertida, más airosa, juvenil y elegante y de más atractivo y armonioso color del Desposorio de Perugino mentado del Museo de Caen. Los primeros pasos de Rafael están en estas y otras obras suyas de sobre 1504, y sobre todo en el Desposorio de la Galería Brera de Milán, que parece transmitir ya el influjo de Florencia y de otras ciudades que visitó. Pintó por entonces un grandioso altar en Citta di Castello y otro en Perugia, que por inclinaciones de escuela y nociones del joven pintor debían imitar, quizás con imposición, otras obras de su último maestro.



Fig. 1063. – Madona de San Francisco y San Jerónimo, época de Perugio. Museo de Berlín

Residió Rafael en Florencia entre 1505, y 1508, haciendo de vez en cuando excursiones á su ciudad nativa y á otras poblaciones de Toscana. En Florencia vió más activo y vasto trasiego de vida y arte; sintió más el calor inspirador, presenció las luchas que despertaba aún la memoria venerable de Savonarola; las competencias artísticas, y entre ellas la de Leonardo de Vinci y de Miguel Angel, con motivo de los cartones de batallas para el palacio Vecchio: un mundo nuevo de arte; admiró con pasión cotidiana las pinturas de Masaccio y tantos imitadores y cuatrocentistas que hasta el umbral de su mocedad llegaron. Con *Rodulfo Ghirlandajo* (1483 á 1561), hijo de Domenico, que pintaba la leyenda histórica de San Zenobio y hacía admirables retratos; con *Mariotto Albertinelli* (1474 á 1515), autor de la Visitación de los Uffizi; con *Cosimo Roselli* y con fray Bartolomé de San Marcos, llamado della Porta, estuvo en trato diario, y con algunos pintó, siendo tan admirador de fray Bartolomé, muy especialmente de sus Madonas, que imitó por entonces su sentimiento, dibujo, paños, agrupación y colorido como entusiasta discípulo. En el taller de Roselli trabajó también el monje de San Marcos, y es indudable que á ese estudio y otros le siguiera el amable Rafael.



Fig. 1064. – Desposorio de la Virgen (Sposalizio), por Rafael, Milán. Museo Brera (de fotografía)

Dos veces residió en Florencia en el transcurso de aquellos años, y en éstos produjo por obra de influencias florentinas, aparte de diferentes Vírgenes y Sacras Familias que en otro lugar se dirán, en un primer período la Madona de San Pedro y San Pablo, Santa Catalina y Santa Rosalía, con San Juan niño á los pies del trono, del palacio real de Nápoles, y antes de San Antonio de Perugia, que tiene un medio punto con el Padre Eterno y ángeles, recuerdo de los de Perugino, pero más natural y grandioso, y el fresco de la Santísima Trinidad entre ángeles y seis santos, pintado por Rafael en San Severo de Perugia. Las dos obras revelan impresiones grandiosas de fray Bartolomé y la última del otro fresco que el artista monje hizo en Santa María Nuova. Majestad grandiosa, clásica solemnidad, ofrecen esas obras de 1505 por Rafael, que autores datan como de una breve estancia suya en Florencia después de 1504. Y entre ésta y otra segunda y más larga permanencia en la capital toscana, cítanse otras ocho ó nueve

Madonas que forman colección de preciosas Vírgenes y Sacras Familias, como la Madona del Tempi de Munich (fig. 1065), terminada por otras tan perfectas y bellas como la Canigiani de Munich y la *Belle Jardiniere* de París; un Entierro de Jesús que hizo para Perugia, inspirado de un grabado de Mantegna (?); la Santa Catalina de la Galería nacional de Londres (1507); el Riposo en la huída á Egipto, de Madrid *(Sacra Familia del cordero)*, y el ya magistral Entierro del Señor, encanto de forma é ideal dramático, del palacio Borghese de Roma, que es obra de 1507. El retrato natural de Agustín Doni de la Galería Pitti, con ribetes realistas de los maestros del siglo XV, y el de su mujer (1505), pertenecen á este período de Rafael, y tal vez lo es también uno de sus propios retratos, conservado hoy en los Uffizi. Formas tradicionales de composición grandiosa cuatrocentista tienen todavía sus frescos y Vírgenes de este grupo histórico, conservando el influjo de las Madonas florentinas hasta época muy posterior (figs. 1066 y 1067).



Fig. 1065. – Madona de la Casa Tempi. Museo de Munich

Ocupado por Julio II se le ve en Roma desde 1708 en las cámaras ó *stanza* del Vaticano; se le halla desde entonces trabajando en esa vastísima obra que ocupó los mejores años de su vida hasta 1520. Empezó por la cámara de la Segnatura, en que pintó hasta 1511 los temas de la Teología, Poesía, Filosofía y Jurisprudencia, haciendo de esos conceptos generales asuntos plásticos por pictóricas y dramáticas concepciones de históricas figuras. El genio complexo, sintético y vasto de Rafael Santi extendió como águila caudal sus anchas y abarcadoras alas á sus veinticinco años, y con briosa seguridad juvenil cobijó un mundo de ideas sublimes en sus aspiraciones indefinidas. Vió agrandadas en imaginación aquellas áreas espaciosas, aquellas anchas paredes del Vaticano para vastísimos y famosos cuadros, dilatados y mágicos como los mosaicos cristianos y las murales pinturas de los siglos XIV y XV; complicados, profusos, bullidores, inmensos y de raudo vuelo, imagen del pensamiento filosófico-moderno cernido sobre la historia, la creencia, la razón, la cultura, el arte y la poesía indefinidos de todos los siglos del linaje humano. ¡Qué mágica belleza! ¡Qué sublimidad!

Empezó Rafael por la camera della Segnatura dando á luz aquel prodigio de arte más armonioso y maestro, titulado la *Dispuia del Sacramento*, que figura bajo el brazo soberano del Eterno, con inconmensurable corona de ángeles y solio de profetas, evangelistas y santos, presididos por Cristo, al precursor y María, á los doctores y padres de la Iglesia, papas, cardenales, prelados y frailes, hasta el dominico Savonarola, discurriendo ante el altar del Sacramento. El ingenio y el arte estuvieron en este fresco en su mayor grandeza y Rafael en su más sublime armonía; noble, religioso, severo y solemne, cuanto la soberana Roma cristiana pudiera apetecer. Es obra de altísimo vuelo en concepto y arte, digna del papa gigante que la aceptó ó impuso. Hizo luego el cuadro á fresco de la Filosofía con el de *La escuela de Atenas*, en dilatada cámara y arquería (fig. 1068, 3, fragmento) á gusto de Bramante, y congregó allí á los filósofos antiguos presididos por Platón y Aristóteles, los platónicos y aristotélicos con Tolomeo y los científicos, hasta el cínico Diógenes y los filósofos de todas las escuelas que del Evangelio y los griegos salieron. Es obra también vastísima y complexa que impone por su magistral complicación y sabor antiguo. ¡Cuánta perfección encierra! ¡Cuánto entendimiento y cuánto arte!.. Pintó el Parnaso de los poetas en pintoresco rústico de florido suelo y esbeltos árboles, á contar de Apolo y las Musas, al ciego Homero entre los antiguos, hasta Dante, Petrarca, Tasso y los modernos italianos, y mezcló con hermosas figuras, variados caracteres y actitudes, rico y magistral plegado, en nueva y semi-clásica obra, desde la antigüedad selecta al más ideal platonismo de la poesía moderna. Hizo, en fin, de la *Jurisprudencia*, forzado cuadro por lo escaso del espacio, representando su tema entre ventanas por las tres capitales Virtudes que las



EL INCENDIO DEL BURGO (BORGO)

(PINTURA MURAL DE RAFAEL CONSERVADA EN UNA SALA — STANZA — DEL VATICANO)

resumen todas: Prudencia, Fortaleza y Templanza, con pensamiento y dibujo admirables y alegórico concepto, que dió intuición de artista notable y clásicas figuras. Al pie de dos de estas figuras, Templanza y Fortaleza, Gregorio XI presenta las Decretales á un concurso de letrados, y Justiniano, emperador, entrega á Triboniano el *Digesto*.

En la segunda sala dicha de Heliodoro, recordó Rafael con ayuda de discípulo, desde 1511, varios triunfos de la Iglesia en momentos históricos difíciles. Asuntos retrospectivos religiosos son los que compuso Rafael y campean en aquellas paredes. La expulsión de Heliodoro del templo de Jerusalén que había hollado mientras celebraba el sacerdote en el ara: escena grande y dramática con panorámico y monumental fondo al centro; partida en dos magníficas porciones, una en que galopa el general temible ahuyentado por ángeles y atropellando en la huída á personajes caídos que hacían mercado del templo; otra en que aparece el papa llevado en andas con majestuosa actitud entre muchedumbre que se apiña para aumentar con su presencia la defensa sobrenatural del santuario asaltado: es contraste admirable. A este fresco sigue la Misa de Bolsena ó el milagro de la Eucaristía; la Expulsión de Atila por Lon I, con mediación de Pedro y Pablo, apóstoles del papado, cuadro de gran movimiento y sorprendente composición, y la liberación de San Pedro, que es obra de mucho efecto y fantásticos contrastes, hecha con magistral ingenio en lo alto y lados de una ventana. Contrastan las escenas de esta sala con las de la sala de la Segnatura; la vasta grandiosidad clásica y tranquila de las escenas primeras con el movimiento pintoresco y fraccionado de las segundas y el aspecto decorativo de éstas con el monumental de aquéllas; como contrasta la intención puramente artística é ilustradora de las de los días de Julio II con la política laudatoria de las que á la vista de León X se hacían. Allí está más grande y razonador Rafael; aquí está más dramático artista; moviéndole allí sólo concepto de sublimidad y una mira general, y aquí serie de efectos y detalles y un punto de vista personalísimo que sobresale desde entonces en cada cuadro artístico donde se hace memoria de papas apellidados León, como el que en estos frescos se ve figurado con las facciones de León X. Que así rendía homenaje en su mejor período á los espléndidos patronos que más honor le dispensaron después de Julio II (1513).



Fig. 1066. – Madona Aldobradini de lord Carvagh, principio del período romano

Hizo también el mismo maestro los cartones de la tercera Stanza entre 1514 y 1517, representando en ellas por igual temas históricos relacionados con el papado, tales como la batalla de Ostia contra los sarracenos en el año 849, en época de León IV, donde no pintó el egregio maestro; el Incendio del Borgo, erigido por León, escena trágica de hermoso y desordenado movimiento, desnudo admirable, recuerdo de Miguel Angel, y monumental fondo (véase la lámina aparte) en que aparece el papa en el extremo con el clero en elevada galería; la Coronación de Carlomagno con notabilísimos retratos de mano de Rafael, y la Jura de León III, que son también frescos notables. Las figuras de León X reaparecen en estos frescos supliendo á los retratos ignotos de los dos pontífices anteriores, y el interés dramático y la complicación crecen á la vez, siendo á la par más viril y formado el arte y personal el gusto que produjo los nuevos frescos. Para la sala



Fig. 1067. – La Madona de sir Roger, Londres (segunda época romana)

cuarta debió hacer Rafael dibujos; pero por su fallecimiento, sin duda, ejecutóse sólo á su vista la batalla de Constantino, que es la más complicada y vasta por ser mayor esta sala que todas aquellas donde pintó el maestro de la escuela romana. Es, á pesar de haber trabajado en ella sus discípulos, pieza de impresión magnífica, verdadera batalla antigua con fogosos caballos y briosos jinetes, atlética tropa en confusa é imponente refriega, imitada de relieves clásicos de la época de los Césares, como los de la Columna Trajana. Los otros asuntos que en la sala figuran referentes á Constantino pintáronlos sus discípulos después de muerto Rafael.

Entre 1513 y 1514 encargóle el espléndido papa León X los dibujos de dos series de tapices con que quería adornar la parte baja de las paredes de la Capilla Sixtina, y por ello hizo el pintor modelos en número de diez; preciosos cartones de que nos quedan siete en Londres en la Galería de Kensington, y dibujos en Oxford y otras partes. Los demás cartones se perdieron; pero hay en el Vaticano, aunque deteriorados por el tiempo y mil desastres, los elaborados tapices fabricados en Arras (Flandes) que recuerdan, aunque por otras manos, los originales del gran pintor. Notables todos, de un arte magistral en completa madurez, representan en una primera serie de cinco temas los comienzos de la Iglesia donde interviene en algunos San Pablo, y en la segunda otros cinco cuyo personaje principal es el mismo apóstol. La pesca milagrosa; la Muerte de Ananías (fig. 1068, 2); la Lapidación de San Esteban; el Castigo de Elymas el brujo; San Pablo predicando en Atenas; el Sacrificio de Lystra ó Barnabas y San Pablo, son de las mejores composiciones de maduro arte, majestuoso y grande que produjo Rafael. Son maravilla de agrupación, movimiento y vida, selecto y varonil diseño, expresivos y típicos rostros, caracterizadas figuras, plegado escultural de maestro, rasgos clásicos y detalles antiguos estudiadísimos, fondos y espacios panorámicos, de monumentales arquitecturas ó pintorescos y peregrinos paisajes, bellezas y primores sin fin del arte más magistral hecho decorativo. Son la obra hasta entonces más perfecta y acabada de Rafael. Suya es también otra colección de doce tapices del Vaticano, sin duda de 1515 y 1517, con temas evangélicos, como la Adoración de los Reyes, la Degollación de los Inocentes (fig. 1068, 1), la Venida del Espíritu Santo, la Ascensión del Señor, la Resurrección, en que estuvo por igual notabilísimo, aunque con un sentido distinto, acomodado al espíritu del Nuevo Testamento: forman la llamada última serie de sus tapices.

De este período son los doce hermosísimos apuntes grabados por Marco Antonio que dibujó selectos á claro-oscuro, con todos los primores y vigor de su ingenio, variados, característicos, pintorescos, aunque menos grandes en imagen y concepto que otras muchas de sus obras coetáneas. Fueron pintados por sus discípulos en San Vicenzo alle tre Fontane, á proximidad de Roma. A esta época romana, formando dos grupos, pertenecen muchas de sus Madonas y Sacras Familias, entre ellas algunas ya citadas (figuras 1066 y 1067), y varias como la del Fuligno (fig. 1069) que pintó de propia mano en gran parte entre 1511 y 1513.

Peregrino, encantador, con un arte elegante de otro orden estuvo Rafael en la composición decorativa de las Logias (Loggie) ó galerías en el patio de San Dámaso (viejo Vaticano), donde después de Bramante dirigía como arquitecto en época de León X. Ayudáronle en aquellas obras, entre 1513 y 1519, sus discípulos, y como decorador magnífico Juan de Udine, que se encargó de la parte ornamental, estucada y pintada con riquísima novedad de motivos inspirados de la flora monumental y pictórica romana, pero con gran fluidez de espléndida combinación de medallones, placas, mascarones y hojarascas en cenefas y volutas de estilo seudo-pompeyano de las pinturas del romano Ludius. Forman los cincuenta y dos asuntos de las Logias la que se ha llamado *Biblia de Rafael*, tomados especialmente del Antiguo Testamento, composiciones bellísimas de estos temas, amables, atractivas, fascinadoras, concebidas con soberana é inagotable fecundidad y vena, y con simplicidad y gusto delicados, peculiares de la pintura decorativa, y encuadradas en ornamentales marcos tan elegantes como los cuadros y que sirven de realce

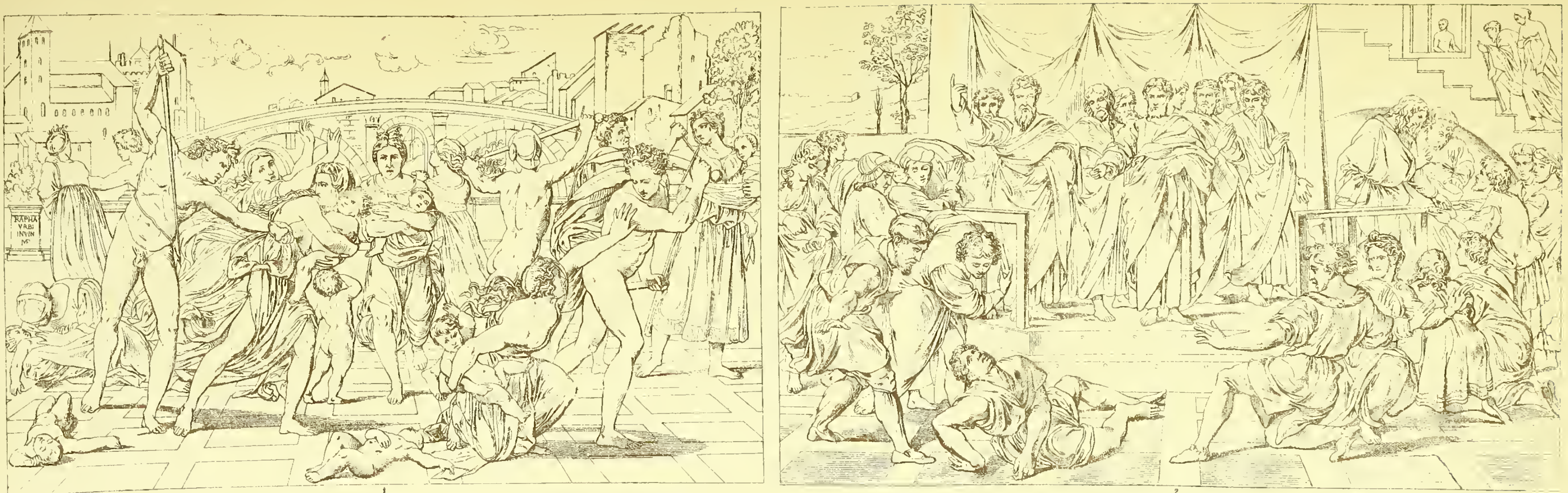


Fig. 1068. – Fresco de Rafael Santi en la sala della Segnatura del Vaticano y dibujos de sus tapices

1. La degollación de los inocentes: 2, La muerte de Ananías, reproducidas de los tapices del Vaticano y de los cartones de Kensington. – 3. Fragmento de la escuela de Atenas

á éstos. En torno casetones, ora de distribución geométrica, ora con episodios y motivos humanos de flora y fauna natural ó fantástica en cuadros, franjas ó guirnaldas, llenan el espacio arquitectónico y las arcadas con la espléndida riqueza que Rafael y Juan de Udine desplegaban. Son temas y ornatos de inspiración intermedia entre lo majestuoso clásico de las Stanzas y los tapices, y más caprichoso, ligero y juguetón de otras composiciones decorativas y ornatos posteriores de temas míticos, pintado en la Farnesina, alcázares y moradas por el mismo maestro romano.

Estas las hizo, sin duda, en varias fechas y especialmente por encargo de su espléndido amigo Agustín Chigi, acaudalado mercader y banquero tan suntuoso, discreto y de exquisito gusto, como el papa, prelado ó señor más señalado de la capital del orbe. Pero antes por influjo del mismo industrial Mecenas pintó en Santa María della Pace, entre 1513 y 1514, los grupos de sus Sibilas con ángeles y querubines, semejantes en concepto á algunas figuras de Sibilas de Miguel Angel é inspiradas por éstas, si bien con otros conceptos, gusto y estilo, con combinaciones nuevas de grupos en un solo y pintoresco cuadro, y con imágenes más amables, más humanamente bellas, llenas de encanto y elegante gracia que las de la Capilla Sixtina. Chigi le encargó el decorado pictórico de la villa Farnesina, construída por Baltasar Peruzzi, y en ella pintó la hermosísima Galatea (fig. 1070) en concha marina tirada por delfines ó rodando sobre el mar sereno guiada por amores, rodeada de Nereidas abrazadas por Panes de mar, Hipocampos, Tritones, acuáticos Centauros que suenan cuernos y conchas, y por juguetones Amores que disparan saetas. Es un cuadro poético y erótico, inspirado en delicado epigrama de la antigüedad, pintado por mano del mismo Rafael, en que el pintor estuvo tan chispeante y gráfico como la tradición poética, y superior en fantasía. elegancia y fresca vena creadora. Es primor propio de un camafeo griego y obra esplendorosa digna de Apeles. Pintó también en la Farnesina el Triunfo de Eros, los Amores de Psiquis y Cupido, inspirándose en delicado epigrama de Apuleyo, y cubriendo de series de pintura las paredes de espaciosa morada con figuras alegóricas de hermosos Cupidillos armados de los atributos de los dioses que ornan las *lunetas*, formando catorce cuadros triangulares y grupos olímpicos, cual los de Júpiter dando amantes ósculos al Amor, Venus en aéreo carro movido por palomas, Mercurio ágil y rápido armado de larga trompeta, chispeantes, encantadores, de verbosa fantasía ática, idílica, ligera y caprichosa, inagotable, figuras todas rodeadas de franjas y marco de frutas y flores que encuadran arcos y frisos. En los techos sobresalen dos vastos cuadros apaisados que figuran la Asamblea de los Inmortales y las Bodas de Psiquis, este último fresco epitalámico, siempre nuevo, aunque muy reproducido, que tiene de las más bellas pinturas de Pompeya la gracia airosa, y de los relieves de los alejandrinos el incitante relieve con la versátil vida de la poesía juguetona de los últimos siglos helénicos. Es peregrina obra la de la villa Chigi, que da con maravilloso y no aprendido arte, fácil, espontáneo y maestro, la última nota pictórica, y por decirlo así, epigramática y bucólica del más vasto, complexo y flexible ingenio que el Renacimiento italiano produjo.



Fig. 1069. – La Madona de Fuligno ó *du donataire*, pintada por Rafael y de su propia mano, Vaticano (de fotografía)

A su maravilloso poder creador débese prodigioso número de obras de que quedan sin fin de dibujos, pues mientras diseñaba palacios y quintas, vigilaba empresas como las de las Stanzas, Logias, tapices y

otras del Vaticano, proyectaba inmensa mole en la basílica de San Pedro, desenterraba caudal de estatuas de las ruinas de Roma, trazaba excavando los lindes y fábricas del emporio de los Césares, estudiaba las pinturas de todos los genios que en la capital del orbe pulularon, se ensayaba en piezas de escultura como la que se le supone del Niño del delfín del Ermitaje de San Petersburgo, y para obras plásticas dibujaba, dirigía á todos los jóvenes artistas que en la corte papal residían y á la mayor parte de plasticistas, ornatistas, grabadores y á muchos arquitectos que por su encargo trabajaban. Un verdadero y regio séquito de notables artistas de que la historia hace memoria y muchos que pasan en silencio, un séquito de notabilidades dignas de regio mecenas, papa, señor ó príncipe, se agitaban en torno suyo y por providencial fortuna le acompañaban á todas partes haciendo ostentación de su fama. El papa León X le tuvo atareado, mientras vivió, en gigantescas empresas; los prelados, nobles y magnates, potentados de Roma y de varias ciudades de Italia competían con el pontífice en darle profusos encargos; los templos todos de la Ciudad Santa ú otras y los conventos de más nota querían honrarse con sus cuadros de temas religiosos; los mercaderes y comisionistas de obras de arte se disputaban las suyas, y por el eco de la fama, señores, príncipes y reyes de casi todas las naciones que peregrinaban á Roma ó que sabían de su importancia, le pedían cuadros píos y Madonas á granel ó por lo menos retratos. Su vasto taller, en que pululaban número de discípulos y tropa de ayudantes, daba á luz constantemente obras de arte sin cuento que llevan la aureola de su nombre, toque ó rasgos de su mano, ó memoria de sus cartones y dibujos. Éstos son en todas partes donde aún se hallan testimonio auténtico de la actividad incomprensible de su joven autor, de las comisiones sin fin y de prueba que le asediaban y del no superado nervio y movilidad de su fecundísimo numen y arte maduro, viril y ejemplar: éstos son, con algunos cuadros y frescos y varias Madonas y retratos, los solos frutos legítimos de Rafael en su último período. En los demás frescos y cuadros, hasta en los más importantes, la mano del pintor figura en exigua parte y á veces ni llegó á tocarlos: el nombre suyo y sus estudios fueron guía de sus discípulos y su autógrafo ó recuerdo inmortal asegura su prestigio y precio. Señalarse merece entre muchos retratos que se le atribuyen, los de Julio II (palacio Pitti); León X con los cardenales Rossi y Julio de Médicis (Uffizi) (fig. 933); la llamada *Fornarina*, de 1512, de la Tribuna de Florencia, algo vulgar, pero de característico rostro que idealizado reaparece en la *Galatea;* el bello violinista del palacio Sciarra, de sobre 1518; el cardenal Julio de Médicis, de la Galería Pitti; el precioso y noble del conde de Castiglioni, joya del Louvre; el expresivo y rico del cardenal Bibbiena (fig. 1071); el de Fedra Inghirami, secretario del Conclave, ambos de la Galería Pitti, y el último convertido en distinguido y caracterizado personaje; varios del mismo Rafael en Florencia (fig. 1062) y el de Francisco Penni, su discípulo, en poder del príncipe de Orange, en Bruselas. La Juana de Aragón del Louvre; el Bartolo y Baldo del palacio Doria (Roma), de gusto veneciano; el Bido Altoviti de Munich (Pinacoteca); la Fornarina del palacio Barberini (vulgar); el César Borgia de la Galería Borghese; el poeta Tibaldo, que fué del profesor Scarpa (en La Motta); el supuesto Federico Carondelet, del duque de Grafton (Londres), y otros, son más ó menos obra suya ó de sus dis-



Fig. 1070. - Triunfo de Galatea, fresco del palacio Chigi, por Rafael

cípulos, y algunos se atribuyen también á muy distintos pinceles. El Museo del Prado de Madrid posee el retrato de un cardenal que parece auténtico de Rafael, y otros dos de más dudoso origen.

Cuadros suyos de entre 1513 y 1518 son también varios importantísimos lienzos religiosos, y entre estos la Visión de Ezequiel, de la Galería Pitti, obra «noble, majestuosa, sublimada y de inexplicable belleza,» y el San Juan en el desierto, del mismo Museo; la Santa Cecilia de Bolonia, que aunque empezada antes, fué terminada sobre 1516, y el Pasmo de Sicilia, del Museo del Prado, que fluctúa entre esta fecha y 1518, obra maravillosa en composición, expresiones, nobleza de sentimiento y valiente color. (Véase la lámina tirada aparte.) Y del mismo período son algunas de sus mejores Vírgenes que á continuación se indican y que poseen la gracia, belleza de forma y elevada pureza moral, elementos peculiares y más característicos que sublimaron su ingenio.



Fig. 1071. – Retrato del cardenal Dovizi di Bibbiena, pintado por Rafael, existente en la Galería Pitti (de fotografía)

Nada sorprende tanto al admirar el sinnúmero de *Madonas* que produjo la Italia desde el siglo XII al XVII, como el cuadro de Vírgenes adorables, en todas partes conocidas por las *Vírgenes de Rafael*. Representan juntas una maravillosa existencia de artista con actividad asombrosa y todo un semillero de ideas, de sentimientos y de creencias, con las predilecciones y gusto de uno de los más sublimados espíritus de que nos habla la historia.

Rafael Santi de Urbino, fuera sólo por sus Vírgenes otra de las más loables figuras de la historia del arte. Toda la grandeza de su inspiración, toda la fecundidad célica de su ingenio creador está estampada en ellas, con los rasgos de sus adelantos y sus evoluciones brillantes durante casi veinte años: de sobre 1500 á 1520. El cúmulo de sus otras obras absorbe también la admiración; mas el de sus preciosas Vírgenes, de sus Madres de hermoso Amor y de sus *Sacras Familias* (llamadas por igual *Madonas*), le hacen á juicio unánime un sin igual pintor: más de cincuenta de estas obras forman á su augusto ingenio una esplendente corona. El arte selecto y primoroso dejó aquí en colores y líneas y en finísimos conceptos un armonioso sentido y un lenguaje ideal, dando á la vez á estas obras aquel sublimado sello, aquel como misterioso encanto, reflejo sobrenatural que colora las obras del genio. Tan notables son sus Vírgenes, que nadie las igualó antes ni después de él, haciéndole á todos los ojos el pintor por excelencia, el privilegiado pintor de Vírgenes ó *Madonas*. Y el vulgo y el crítico docto le distinguieron por ellas, como señalan á Murillo por sus populares *Concepciones* ó á Goya por sus *Caprichos*.

Italia, su patria y la patria de las más loadas Vírgenes y de las Sacras Familias, dejó huella admirable para la piedad y el arte y conservó su tradición desde la Madona de Cimabue que conmovió á Florencia, triunfalmente paseada entre fervor y ovaciones, hasta la popular Madona que adora en peana humilde rodeada de brillantes flores la piedad popular; pero nunca llevó más allá el concepto, ni le dió más poesía, ni le hizo más prestigio que con el famoso Rafael, logrando fijar su tipo que se perpetuó después. Entre las maravillas del arte tienen las Madonas del Perugino suave melancolía y sentimiento *romántico;* las de fray Angélico, tímido recogimiento y purísima modestia; las de della Robbia, tersa y candorosa hermosura; las de Francia, elegancia grandiosa; las de Leonardo de Vinci, meditación muy íntima; las de Miguel Angel, viril severidad clásica; las de fray Bartolomeo, belleza y



EL PASMO DE SICILIA

CUADRO DE RAFAEL SANZIO DE URBINO, EXISTENTE EN EL MUSEO DEL PRADO, MADRID (DE FOTOGRAFÍA)

redondez antigua; las de Andrés del Sarto, altivez y realeza. Tienen donosa elegancia y gracia las de Correggio, y encanto natural y brillante vida las de Ticiano y del Veronés; bellezas y atractivos sin fin las de Nápoles y Pavía, de Orcagna, Botticelli, Lippi, Vivarini, Verocchio, Fabriano, Ingeno, Alunno, Bellini, Moroni, Mino de Fiesole, Mazuola...; mas de todas tuvo y á todas superó la prodigiosa colección de Vírgenes de Rafael, que en lo espléndida, poética, selecta y variada no tiene par.



Fig. 1072. – La Virgen de la Silla, por Rafael. Museo Pitti de Florencia (reproducción fotográfica)

Agrúpanse en tres períodos distintos de la vida de su autor, señalándose como del primero que conservó la huella del Perugino y la tradición imaginera del siglo XV, la Madona y el Niño leyendo y la de San Francisco y San Jerónimo, ambas del Museo de Berlín (fig. 1063), la *Connestabile* de Perugia, y la de la condesa de Alfani: efigies suaves, melancólicas algo místicas, reflejo del arte gótico meditativo y triste con que terminó la Edad media el cuadro de sus imágenes. Son de su segundo período y gusto florentino, entre otras, la Madona de *Tempi* (figura 1065), la del *Gran Duca*, la del *Cardellino* (Uffizi), la del Bautista y San Nicolás (Blenheim) (1505), la grandiosa Virgen del Trono (Nápoles), la de la Palmera (Londres), la del Belvedere de Viena (1506), la del Ermitage (San Petersburgo), la de Casa Colona y la lindísima de París, conocida por la *Bella Jardiniera:* bellas, insinuantes, llenas de vida y poesía natural y como aspirando á un nuevo ideal platónico trascendente, en que el amor materno se comparte entre el Divino Niño y el Bautista, teniendo á veces por guardianes de su vela reverentes santos lateralmente dispuestos como en un relieve escultural. Pertenecen al tercer período de su estancia en Roma, entre el patronato de Julio II y León X, y el influjo de los descubrimientos del arte clásico, la Madona *del Velo*, au linge (París), la del duque de Alba (San Petersburgo) y la *della Sedia* (1516) (fig. 1072), la *della Tenda* (Museo de Munich), la *del'Impannuta* y de la *Lucertola* (Florencia), la de los *Candelabros* y la del *Passeggio* (Londres), la del niño dormido, la del *Divino Amore* (Nápoles), la pequeña del Louvre, la de las ruinas, que con otras varias revelan la madurez de su ingenio y la ayuda de discípulos. Las que en este capítulo se dan son lindísimas, y las tres últimas y otras, como *La Perla* del Museo del Prado (figura 1073), revelan esa ayuda de discípulos con visible demérito de las cualidades del maestro. Mas todas las de esta época (1510 á 1520), son de concepto grandioso, de arte viril y de forma magis-



Fig. 1073. – La Perla, Sacra Familia del Museo del Prado, por Rafael (reproducción fotográfica)

tral, con reflexivo estudio de la cultura antigua y encariñada predilección por la naturaleza romana y las fisonomías correctas de su clásica hermosura. Entre las superiores obras de esta época resaltan sus Vírgenes más selectas, maravillas de arte y adorables imágenes. París se enorgullece con su Virgen de *Francisco I* (1518) (fig. 1074); Florencia con la del *Baldacchino* (1500 ?) y la incomparable *della Sedia* (1516); Roma con la de Fuligno (1511 á 1513) que forma parte de este capítulo (fig. 1069); Dresde con la sin par de San Sixto (fig. 1518); Viena con su *Riposo:* España tiene la *Virgen del Pez* (1513), que es sin duda una de las valiosas joyas del Museo del Prado, obra por él pintada, y otra de las magistrales que produjo Rafael en su mejor período (1).



Fig. 1074. – La Madona de Francisco I, pintada por Rafael
Museo del Louvre

Todas las que conocemos pueden clasificarse en tres grandes grupos, según los asuntos que representan: en Madres de Amor con el Divino Niño ó con el Niño Dios y San Juan niño; en Sacras Familias más ó menos completas, agrupadas á veces con Santa Isabel, Santa Ana, el Bautista y ángeles, y en Vírgenes Reinas del Cielo, soberanas en regia silla ó en un trono de nubes, sobre apóstoles, santos, ángeles y fervorosos devotos. En los dos primeros temas brilla ante todo el sublimado ideal del amor materno y la familia ideal llena de gozo y de amor, rebosando en todas partes divina felicidad. El fondo de sus escenas son risueños paisajes y pintorescas ruinas clásicas; cámaras antiguas ó arcos y columnas de romano y ostentoso estilo, donde destaca silla augusta y dosel ó *badaquino* de altiva forma y significado regio. Y son los lienzos en que campean los asuntos del tercer tema, ora cuadros de caballete, ora circulares medallones condensadores del tema con gusto moderno pintoresco y decorativo, ora vastos lienzos cuadrangulares, á veces con medio punto en su parte superior, siguiendo la línea de un arco ó altar á que debieron aplicarse. Y los personajes que los lienzos ocupan figuran con tanto más escénico modo, cuanto más moderna, florentina ó romana fué la época en que la obra vino á luz.

En cuanto á los porsonajes que esos lienzos componen, son de una armonía y una variedad indefinidas; de un concepto siempre elevado y noble, á veces regio; de un sentimiento suave é íntimo, delicado y hasta exquisito; su composición de un ritmo inspiradamente clásico y sobre manera simpático, y su colorido á veces (como en la Virgen de la Silla) de armonía deleitosísima. La vida y la expresión rebosan en todas partes suavidad ideal y religiosidad comunicativa, que ora parece un culto purísimo de la belleza, ora una fe poética platónica y amorosa. Variadas sin límite las efigies de la Virgen, son todas dulzura melancólica y algo mística de amante madre en los cuadritos más autiguos; majestuoso goce meditativo que parece velar arcanos de dolor en los lienzos intermedios, y de belleza soberana y adulta tiernamente cariñosa y seriamente reflexiva en casi todos los lienzos de la época romana: en esos poemas, más bien que páginas de belleza, de platonismo, de armonía y de creencia. Y la imagen del Niño Dios, de inocente sentimiento, romántico medioeval en los cuadros más antiguos de Rafael, se fué convirtiendo poco á poco en otro niño de trascendental sentido cada vez más inspirado en las bellas perfecciones de

(1) Supónese con fundamento que es de las Vírgenes que Rafael hizo de propia mano y sin ayuda visible de discípulos.

la estatuaria clásica: en un niño de dibujo y formas esculturales, de sin par hermosura, en quien retoza la plenitud de la vida infantil, transfigurada por suaves resplandores de lo sobrenatural. Los otros niños santos, los encantadores ángeles, las mujeres y santos todos de sus priviligiadas Madonas tienen el reposo y sosiego de su transfiguración, y tanta sobriedad y encanto ordenado en la forma, como meditación, hermosura y transporte de amor en el alma: todos parecen tener fuera y dentro de sí algo del cielo, de la encantadora paz de los ángeles, de la pureza de las vírgenes y de la beatitud de los bienaventurados.

Y en todos esos cuadros un aroma purísimo de artística belleza y de filosófica religiosidad se vierte por la tersa superficie de los lienzos, dándoles atractivo sin par de nobleza y elevación, sensibles á todos los espíritus, pero sólo gozables en su intensidad, por los espíritus de más vuelo que pueden penetrar las finezas de los encantadores símbolos y de los más puros idilios (1).

Tantas obras señaladas de Rafael, pintadas por él ó con ayuda de discípulos, alcanzan la fecha de 1519. En este año y en el siguiente continuó con sus excavaciones de Roma y sus restauraciones de edificios, estatuas, pinturas y de los límites de la antigua ciudad de los Césares y de los Papas, el dibujo, composición y pintura de otros cuadros religiosos; frescos, dibujos para tapices y ornato, retratos y la decoración de *villas* ó quintas y palacios, como la villa Spada, la villa Rafael, el llamado *Retiro de Julio II*, en las que representó con inagotable y brillante vena temas de historia, leyenda ó poesía y mitología antigua, dignos hermanos de la Galatea y Psiquis y el Amor del palacio Chigi. Al fin de su carrera artística, que lo fué de su existencia, pintó un hermosísimo y maduro cuadro de altar, que quedó al parecer inacabado por su precoz é inesperada muerte, y que se conoce en todas partes por la Transfiguración de Rafael. Consérvase en el Museo del Vaticano como otra de las más preciadas joyas del arte y es la perfección mayor de su ingenio, gusto y pincel; la más armoniosa y sublimada creación de su pintura adulta á los albores de su fama universal. Conjunto de la mayor armonía que la pintura pueda apetecer, reune todas sus cualidades en ideas vastas, sólidas y viriles; en varoniles y sublimes sentimientos; en composición maestra sin superior; en vida y movimiento dramático; en expresiones variadas, adecuadas, extensas y características; en semihelénico plegado, con trasunto de asiduos estudios del antiguo y genial adivinación de lo selecto, clásico, entre lo más clásico de la época moderna; en correctísimo diseño de grandiosidad y pureza, que tiene de Miguel Angel y de fray Bartolomé, de Leonardo de Vinci y de Masaccio; en brillo y nervio de color, cuanto Rafael pudo dar; en atildamiento del abarcador y selecto numen, cuanto pudiera apetecer: es la síntesis ó resumen de todas sus cualidades y de sus estudios todos la más selecta armonía. Allí se hallan mejorados todos los anteriores méritos que acumuló en sus frescos y en sus admirables tapices, prodigioso y natural engendro del artista más sublimado que el Renacimiento produjo.

Figúrase en la parte baja de la Transfiguración la curación de un demoniaco por los discípulos de Jesús ante amontonado pueblo que se apiña para presenciarla, formando espontáneo corro de figuras interesadas por la curación del paciente, y que con fe y pasión, imploran ó invocan en un recodo agreste del monte la mediación de Cristo, que aparece en la parte alta del cuadro dirigiéndose al cielo entre Moisés y Elías, sobre apóstoles postrados y asombrados por luz divina, en lo alto de una montaña que figura el Monte Tabor. Al fondo, y formando últimos términos á la obra, hay rústico, pintoresco y delicado paisaje de sentimental poesía. Forma el cuadro dos asuntos enlazados por un concepto, la milagrosa

(1) No pudiendo dar nota ordenada y cronológica de todas las Vírgenes y Sacras Familias de Rafael, debe decirse que en los tres períodos de su vida, que son los de sus Madonas, hizo las florentinas en dos épocas caracterizadas, y las romanas en tres. A las de Florencia pueden añadirse la del conde de Terranuova, la de San José (San Petersburgo), la de Panshanger (Inglaterra); á las de Roma, la de Wendelstadt, la de Loreto, la de lord Ellesmere (Londres), la titulada *Ecce Agnus Dei* (Londres) y la Madona pintada por San Lucas, de que hizo Rafael la testa. La de la Gata (Nápoles) y la de la Tribuna de Florencia parecen en mucha parte, si no en todo, obra de sus discípulos. Otras son mera y prodigada copia. Cuanto más adelantaba Rafael en edad eran sus Vírgenes de más adulta belleza y adquirían más marcado tipo de ideal madre de familia.

intercesión de Jesús glorificado con soberana habilidad. Y es por todas sus cualidades la última evocación del genio que tenía á Roma pasmada de su fecundidad y grandeza. Fué su postrera pieza maestra un poema lírico sublime, que tiene también de épico, y otra de las más nombradas maravillas que admirarán todos los siglos; donde se ve al hombre y al artista, al poderoso genio, de aquella amable figura de constitución endeble, y de apariencia delicada. Con esa obra entre manos murió, y merecía ser la postrera de aquella lumbrera sin par que hiciera justicia á sus méritos: con ella sola sobra para hacer la apología de lo abarcador é indefinido de su genio soberano.

Era un viernes, el 6 de abril de 1520, cuando tras breve fiebre adquirida en una de sus visitas á las ruinas y excavaciones de la campiña romana, aquel agostado cuerpo, aquella vida devorada por el entendimiento y el trabajo, sintió la anestesia de la muerte que le dejó dormido en indefinido sueño. Tenía treinta y siete años, y había producido las obras de diez artistas de su tiempo.

OTROS MAESTROS ESCULTORES Y PINTORES ITALIANOS
DEL SIGLO XVI

Maestros importantísimos de Italia, pintores y escultores, vivían coetáneamente de Leonardo de Vinci, Miguel Angel y Rafael, y practicaban de arte ó varias artes desde el siglo XV ó mitad del XVI y algunos hasta comienzos del XVII. Eran unos, contemporáneos también de los últimos profesores del XV ó sus discípulos, artistas de transición; otros de Leonardo, que servían de enlace á dos siglos y tenían de los dos, algo posteriores otros y émulos de Miguel Angel ó Rafael, y discípulos ó imitadores de las tres lumbreras del período de oro del arte italiano muchos. Todos propendían al estudio inspirado del antiguo con cariño, á la imitación espiritualizada ó ideal de la naturaleza con pasión y á la vida y efecto pictórico ó pintoresco, como afición y gusto de época; y todos eran maestros notabilísimos, verdaderas lumbreras en cualquier otra época ó pueblo que la Italia del Renacimiento. Y éstos y aquéllos tenían semillero de nuevos imitadores ó discípulos que dieran honra y prez á las más cultas y artísticas naciones.

Escultores monumentales y decorativos como los que hasta aquí van señalados fueron los plasticistas: su estilo en las diferentes escuelas y ciudades de Italia que seguían las huellas de los cuatrocentistas ó aprendieron con los tres maestros citados del Cinquecento, Leonardo de Vinci, Miguel Angel y Rafael. Su plástica, como se ha observado, tenía dimensiones ó por lo menos proporciones de arte colosal, aunque su tamaño fuera común y hasta pequeño á veces, sujeto á la belleza, la gracia y elegancia. Algunos, siguiendo á Miguel Angel, tomaban más convencional concepto en pos de lo afectado y violento; mas no cayó ninguno en lo amanerado, como aconteció con frecuencia con las esculturas del siglo siguiente.

Como Andrea Ferrucci (dicho equivocadamente Antonio) (1445 á 1526), que se agrupa con los maestros de Fiesole en el siglo XV, eran artistas de valía los florentinos *Benedetto de Rovezzano*, de quien conserva la catedral ó el duomo un San Juan Evangelista y los Uffizi cinco relieves en mármol; *Baccio de Montelupo* (1469 á 1533 próximamente) y *Juan Francisco Rustici* (1474 á 1554); el primero autor de admirables figuras por lo grandiosas, como el San Juan Evangelista en bronce de Or San Michele, que tiene del siglo XV y XVI, natural como



Fig. 1075. – Baco y un sátiro, por Jacobo Sansovino. Museo nacional de Florencia (de fotografía)



LA TRANSFIGURACIÓN

CUADRO DE RAFAEL SANZIO DE URBINO. MUSEO DEL VATICANO (DE FOTOGRAFÍA)

obra florentina, viril como milanesa ó parmesana y miguelangelesca en conjunto; el segundo, autor de obras cual el Fariseo y el Levita del grupo en bronce de la predicación de San Juan del baptisterio de Florencia, fundido en 1511. Más importante era aún Andrea Contucci da Monte, dicho Sansovino, que vivió entre 1460 y 1529. Formóse en la escuela de Pollajuolo y conservó el gusto y sentimiento de aquella época en obras notabilísimas, como el hermoso grupo de 1500 que figura el bautismo de Cristo en mármol en el baptisterio de Florencia (puerta del Este), bellísimo en desnudo y otras partes, aunque de *cadencias* marcadas. El precioso altar de San Roque, San Sebastián y San Bartolomé de Santa Clara in Monte es artística obra suya, y lo es asimismo el suntuoso sepulcro y panteón del cardenal Ascanio Sforza Visconti en Santa María del Popolo de Roma, trabajo de 1505, digno por partes de las mejores y más magistrales, aunque de disposición demasiado rítmica y de imágenes alegóricas con exceso desparramadas y frías. La figura del muerto está expresiva por ideal forma y hábil arte. También fué obra suya el panteón del cardenal Basso. Posteriormente modeló para la iglesia de San Agustín de Roma el hermosísimo grupo en mármol que se señala como de 1512 y cuyas semblanzas con igual tema de Leonardo de Vinci y con otros del mismo milanés artista son visibles en conjunto y detalles. Un año después (sobre 1513) labró preciosas estatuas y relieves, como los de Jeremías y David de la Casa de Loreto, que hizo en mármol con pictórico estilo. La influencia de la pintura y de los maestros toscanos del siglo XV (Verocchio y otros) es también visible en estas y otras obras suyas. En Génova queda una Madona y San Juan de 1503. Antes había esculpido muchas figuras, obra de su mocedad, en Sancti Espíritu de Florencia, y en sus últimos tiempos labró el relieve de la Anunciación y el Nacimiento de Jesús, que fueron trabajo de 1523 á 1528.



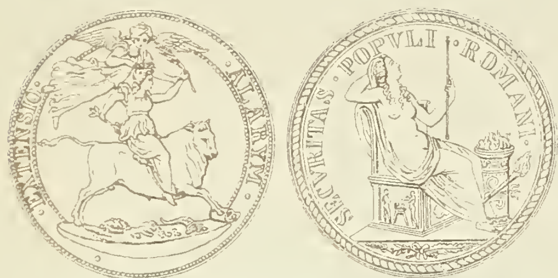
Fig. 1076. – Salero de Benvenuto Cellini, existente en Viena

A su influjo formóse otro escultor notable, llamado también *Sansovino*, sin duda por ser discípulo de Andrea, pero cuyo verdadero nombre era el de *Jacobo Tatti* (1479 á 1570); nació en Florencia y allí tiene obras de nota, como el Baco de los Uffizi (fig. 1075); moró en Roma, donde hizo la Madona y el Niño en el templo de San Agustín, y fué arquitecto de nota; medró con gran prestigio en Venecia, donde como escultor y arquitecto gozó de privilegios de maestro durante la mitad de su vida con séquito de discípulos, como otro Rafael: era desde 1527. La naturalista imagen del Bautista, esculpida en las pilas bautismales dei Frari en Venecia, labor muy bella de 1554, y las figuras míticas de la Loggetta de la misma ciudad, de sobre 1540, más bellas todavía y más espirituales y pictóricas, dan admirabilísima noticia del magistral y elegante cincel de este maestro. Apolo y Mercurio, hermosos y jóvenes, y algunas alegóricas y viriles doncellas del pie del campanar son dignos en desnudo y plegado de singular encomio por su selecta belleza. En San Antonio de Padua (capilla de San Antonio) hizo varios relieves, señalándose como suyo, aunque exagerado en movimiento dramático, el de la Resurrección de un suicida, relieves que se supone de entre 1540 y 1550. Sus puertas de bronce de



Fig. 1077. – Perseo, de Benvenuto Cellini. Galería de los Uffizi (de fotografía)

San Marcos de Venecia con pasajes de la vida del Señor hacen memoria entre bellezas de primer orden (Sepultura y Resurrección de Jesús, etc.), de estímulos de las puertas de Guiberti en el baptisterio de Florencia; y los relieves de los milagros de San Marcos recuerdan el poderoso influjo de Miguel Angel. Estatuas colosales de Marte y Neptuno en mármol hay en el palacio ducal; Virtudes muy bellas, en un sepulcro de San Salvador (1505 á 1507); retratos admirables por su arte, cual el de Tomás de Ravena, se señalan en edificios y museos. Era importante figura este escultor de Florencia.



Figs. 1078 y 1079. – Medallas por Nicolás Cavallerino y Federico Bonzagna

Como artista notable en la ciudad toscana puede mentarse también á *Nicolo Pericoli*, por sobrenombre *Triboli* (1485 á 1550), discípulo de Jacobo Sansovino y *Francisco Sangallo* (1498 á 1570). De Venecia pueden mencionarse entre los eximios *Domenico Auria*, *Jerónimo Santacroce*, *Juan de Nola*, que se agrupan por su época y cierto general gusto imitativo y naturalista con los Bergarelli, Lombardi, Mazzoni, y los escultores más modernos de Nápoles y de la cartuja de Pavía. *Francisco Sangallo* (1498 á 1570), el muy nombrado escultor de la Casa Santa de Loreto, y *Lorenzetto* (1490 á 1541), son de los más admirados de Florencia, Milán, Roma y otros puntos de Italia. *Girolamo Campagna* es veneciano, discípulo también notable de Jacobo Tatti Sansovino.



Fig. 1080. – Relieve de los Apóstoles, de Florencia, por Baccio Bandinelli

Sobresale entre ese grupo un escultor de particulares cualidades, orífice y metalista singular, cuyas obras, que parecen decorativas, reunen distinción, elegancia, naturalidad y belleza. Es *Benvenuto Cellini* (1500 á 1572), que en los dos últimos años fué particular devoto de Miguel Angel Buonarroti, cuyo nombre recordó con admiración en un libro por él escrito como su autobiografía y crónica de sus contemporáneos artistas. Distínguese más á Cellini por su Perseo de Florencia (figs. 1076 y 1077), ornamento de la Logia Lanzi, que es figura decorativa con la cabeza de Medusa y la corva espada en la diestra, de pie en rico y esculturado pedestal con hermosas estatuitas en nichos: bellísima por su primorosa ejecución y desnudo aunque con algunos lunares, interesa como obra de su clase. Su relieve de la ninfa de Fontainebleau entre silvestre fauna, que dió modelo á los cuños franceses del siglo XVI, es lindísima figura y primoroso trabajo en bronce (hoy en el Louvre); su rico salero en oro de Viena (Colección ambrosiana), con relieves y figuras delicadísimas, y sus espléndidos escudos, entre los que sobresale el del alcázar de Windsor, son obras bastantes para hacer popular fama al plasticista de Florencia. Vivió mucho tiempo en la corte de Francia, contribuyendo á crear la escuela de Fontainebleau y dejando trabajos en pequeño (cuños, jarrones, etc.), como la primorosa medalla del soberano Francisco I, mecenas de italianos ilustres. Sus hermosísimos repujados compiten con los mejores en mecanismo y composición fastuosa y profusa, con sobrada fantasía y artificio. Con este decorador modelo pueden recordarse en Italia los nombres y obras primorosas de *Nicolás Cavallerino* de Módena y *Federico Bonzagna* (figs. 1078 y 1079), peritísimos en el grabado de hermosas medallas, y los de *Julio*

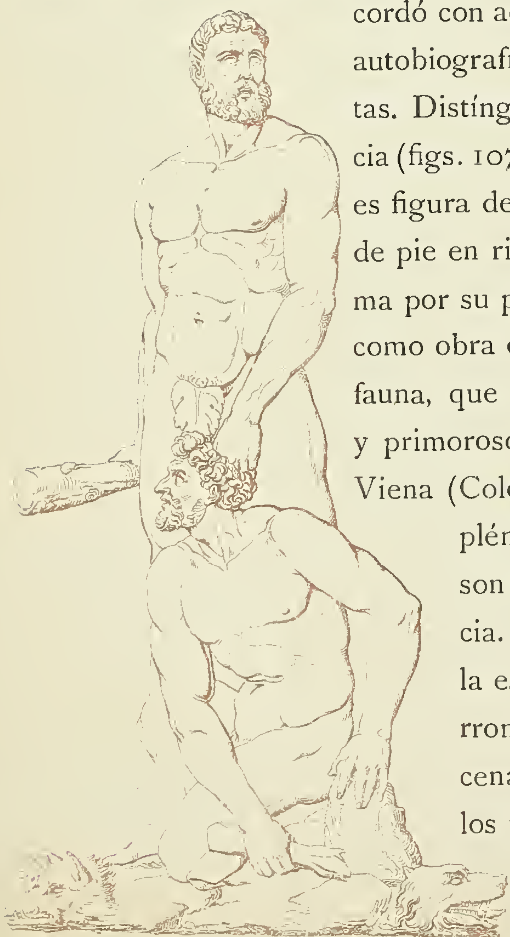


Fig. 1081. – Hércules y Caco, grupo de la plaza del *Gran Duca* de Florencia, por Baccio Bandinelli

della Torre, Valerio Belli, Juan Bernardi, Juan María Pomedello, César de Bagno, Francisco Anichini y otros muchos que labraban pedrería y metales.

Y en grupo de imitadores de Miguel Angel inclúyese también á sus discípulos, siendo los más notables *Rafael de Montelupo* (1523 á 1570), que trabajaba en Génova; *Pierino da Vinci, Giovanni Angelo Montorsoli, Guillelmo della Porta* (figura 1085), *Bartolomeo Ammanati* (fig. 1082), *Próspero Clementi, Giovanni dall'Opera* y sobre todo *Baccio Bandinelli* (1487 á 1559), envidioso artista, al parecer poco simpático, á quien hacían sombra los tupidos laureles de Miguel Angel. Las obras esculturales de este autor son dignas de admiración por su movimiento, desnudo, plegado y magistral arte, siendo miguelangelesco, aunque fueran imitación de este incomparable genio; especialmente las viriles figuras del coro de la catedral de Florencia, que figuran Apóstoles y Virtudes (fig. 1080); sus dos hermosos Hermes y su algo exagerado grupo de Hércules y Caco (fig. 1081), que peca de envaramiento y es adorno en mármol de la fachada del Palazzo Vecchio de Florencia, como las de Adán y Eva. Obras de diferentes méritos monumentales, fuentes, fachadas, altares, sarcófagos, muchas son las que decoraron con piezas plásticas estos notables escultores. *Girolamo Campagna*, de Venecia, y *Alejandro Vittoria*, de la misma ciudad († 1605), autores que alcanzan á la primera mitad del siglo XVI, son, como otros discípulos de Jacobo Fatti, influídos por los grandes maestros y en especial por Miguel Angel.



Fig. 1082. – Divinidad marina, por Bartolomé Ammanati



Fig. 1083. – El rapto de las Sabinas, por Juan Bolonia

El que ya entrado ese siglo le imita con admirable ingenio y mano experta es el vigoroso y monumental *Juan de Bolonia*, dicho mal *Boloña*, que aun cuando es extranjero á Italia, pues vió la luz en Douai (Bélgica), continuó las buenas tradiciones escultóricas del Renacimiento hasta muy adelantado su siglo: nació en 1524; murió en 1608. Son las más características y nombradas esculturas de este autor el famoso Rapto de las Sabinas de la Logia de los Lanzi (Florencia) (fig. 1083); la fuente monumental de Bolonia con hercúleo Neptuno por remate (1564); el precioso Mercurio, airoso sobre un pie que apoya en gigantesca cabeza, bronce conservado en los Uffizi (fig. 1086), que parece inspirado del Céfiro, y la bien sentida y majestuosa estatua ecuestre de Cosme de Médicis (fig. 1087), que atrae la admiración en su pedestal de la plaza del Gran



Fig. 1084.-La Escultura, figura alegórica de la sepultura de Miguel Angel, por Bautista di Lorenzi





Fig. 1085. – Sepultura de Pablo III, por Guillelmo della Porta, en el coro de San Pedro



Fig. 1086. – Mercurio, de Juan de Bolonia, Florencia.

Duca de la capital toscana. Esta es un modelo soberano en su clase, comparable en algo al Coleoni del Verocchio, que hace olvidar por lo monumental los lunares, artificios ó afectaciones de otras obras plásticas del mismo eminente escultor. Cuando la escultura llega á este período asoma ya con todo su vigor el caracolado barroquismo del siglo XVII, que entre afectación y grandeza cubrió á Europa de obras de efecto con mayor profusión que nunca. Algunas piezas delicadas quedaron, empero, todavía, como las de *Bautista di Lorenzi* y *Valerio Cioli*, que esculpieron en la tumba de Miguel Ángel bellísima estatua de la Escultura (fig. 1084) y Pintura.

Maestros tan importantes como los mejores plásticos, eran tres principales pintores contemporáneos de Rafael, dos que trabajaron en Florencia, y un tercero que tras mucho trasiego caracterizó la escuela lombarda. Eran los primeros fray Bartolomé y Andrés del Sarto, el último otro viril ingenio influído por maestros de Siena y por rasgos de Miguel Ángel y Rafael, conocido por Sodoma. Era *fray Bartolomé de San Marcos* (fig. 1088) fervoroso monje de los dominicos de Florencia, creyente fascinado por las predicaciones de Savonarola (1497 á 1498), y antes pintor entusiasta de sus sermones, llamado de seglar *Baccio della Porta* (1469 á 1517). Fué en la juventud de Rafael uno de sus florentinos guías y casi maestro principal, quien le enseñó la perspectiva y la magia del color; cuyas hermosas Madonas, preciosos frescos y lienzos hicieron mella en el joven artista entre 1505 y 1508. De fray Bartolomé son, como cuadros de gran mérito, un Descendimiento de la cruz de la Galería Pitti, otra de las obras maestras, el Cristo entre los evangelistas y el San Marcos colosal (figura 1090), obras viriles, ambas de la Galería Pitti, y la Presentación al templo del Belvedere de Viena. Frescos suyos notables fueron el destruído de Santa María Nuova que debió ser magnífico, la Madona y santos de San Marcos de cálido color y otras pinturas. Sus Vírgenes merecían, como las de Rafael, especial mención, pues fueron su modelo, como se ve por dibujos (fig. 1089), que le enseñaron hermosa y distinguida grandiosidad florentina. En todas sus obras estuvo varonil, noble, selecto, majestuoso, lírico poeta de mucho é intenso sentimiento religioso, siendo correctísimo y magistral su dibujo, vigoroso su color y su plegado

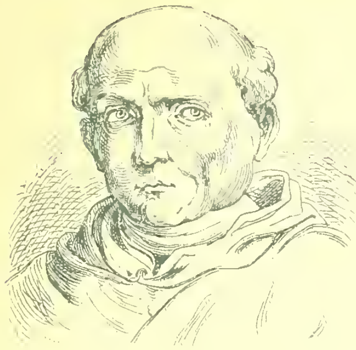


Fig. 1087.-Estatua ecuestre de Cosme I en la plaza del *Gran Duca* (Florencia), por Juan de Bolonia

tan rico y abarcador como su ingenio. Cualidades por las que no es extraño arrastrara en pos de sí á Rafael.


Fig. 1089. – Madona por fray Bartolomé de San Marcos

Notabilísimo fué también *Andrés Vannucchi* (1487 á 1530), más conocido por *Andrés del Sarto* (fig. 1091), apellido que recuerda la profesión de su padre y quizás la de su mocedad. Pintor independiente hasta cierto punto, originalísimo, de mucho sentimiento delicado en sus obras, produjo serie de preciosidades que no tienen el sublimado estro y grandiosidad de fray Bartolomé, pero que ofrecen deleite y armonía que cautiva en concepción, expresiones y actitudes, en diseño, plegado lleno de movilidad y holgura (fig. 1092), luminoso y brillante colorido. Sus frescos de la peregrina Madona del Sacco (fig. 1093) y el Nacimiento de la Virgen de los Servitas de Florencia; el grupo de la Caridad en un fresco del claustro de la Compañía degli Scalzi (1520); la Santa Inés del domo de Pisa, obra de sus últimos años (1527), son piezas de primer orden. Pintó bellísimos cuadros de altar, como la Asunción de la Virgen de la Galería Pitti y la Virgen con varios santos del Museo de Berlín. Entre estas composiciones notables debe citarse la Prisión del Bautista por lo espontáneo y natural de su movimiento y vida con dramático interés. Conceptos, escenas, costumbres, pasiones y arquitecturas hay en sus más extensos frescos y complicadas composiciones, que parecen tomados de asuntos ó sucesos de su época con agradable naturalidad.


Fig. 1088. - Fray Bartolomé San Marcos

Admirable también era *Juan Antonio Bazzi*, el *Sodoma* (1477 á 1549), pintor natural de Lombardía formado con las obras de Leonardo de Vinci, cuyas bellezas dejaron en él intensas impresiones. Nació en Vercelli; pintó en sus comienzos en Siena desde 1501; en Roma llamado por Julio II, donde trabajó en las *Stanzas* y en la villa Farnesina de Agustín Chigi; aquí y allí sintió influencias de Rafael y en la villa dejó sus composiciones de Alejandro y Rojana, que son *capolavore* peregrino; de nuevo pintó en Siena, donde quedan varias de sus notabilísimas obras, frescos en especial. Las influencias de milaneses, florentinos y romanos como Miguel Ángel, se juntan y armonizan en su pintura, relevadas por noble y exquisito sentimiento de belleza, por depurado diseño, color precioso, juguetón y suelto plegado. Sus pinturas murales de San Benito (1505) en Monte Oliveto y las del palacio público de Siena; la del Vaticano que está poco visible; su San Sebastián de los Uffizi; la Asunción de la Virgen en San Bernardino; los frescos de Santo Spirito; Santa Catalina (de un pilar); sus cuadros del Descendimiento del Calvario (en San Francisco); la Adoración de Reyes (San Agustín) en Siena, y el precioso San Sebastián de los Uffizi, demuestran que es exagerado el concepto de superficial en la expresión, monótono y negligente en dibujo, de pobreza en ideas que algunos sabios historiadores de arte le atribuyen. Es, por el contrario, otro de los pintores más importantes del siglo XVI.



Fig. 1090. – San Marcos Evangelista, por fray Bartolomé

Con éste y los ya dichos debe recordarse el nombre de *Mariotto*



Fig. 1091. – Retrato de Andrés del Sarto

Albertinelli, amigo de fray Bartolomeo, á quien semeja en pintura, y en cuyo Juicio final tomó parte. Su hermosa Visitación de los Uffizi le acredita y sus lienzos de París (Louvre), Florencia y otros museos, la Asunción de Berlín, son piezas de noble pintor. *Rodulfo Ghirlandajo*, hijo de Domenico (1483 á 1561), discípulo de fray Bartolomé, que recuerda á su padre, pintor de los cuadros de la Vida de San Zenobio (precioso el de la Resurrección de un niño), es también notabilísimo por sus cualidades propias, entre apariencias florentinas del siglo XV. *Julián Bugiardini* (1475 á 1554), el *Pontormo* (1464 á 1557) y *Granacci; Marco Antonio Franciabigio*, *Domingo Puligo*, *Rosso* ó *Rossi* (1541); *Angel Bronzino* (1502 á 1572), son pintores importantes de escuela florentina ó toscana que hacen honor á su siglo. En Siena, donde el ingenio de Sodoma dió nueva vida, señaláronse sus coetáneos *Jacobo Pacchiorotto* y *Domingo Beccafumi* ó *Meccherino*, que comienza el siglo XVI con memorias del XV (1486 á 1551); *Miguel Anselmi* (el Miguel Ángel de Siena) (1491 á 1554); *Bartolomé Neroni* (maestro Riccio); *Jerónimo Pacchia* (1477 á 1535) y *Baltasar Peruzzi* (1481 á 1537), tan notable arquitecto como pintor eximio, amigo de Rafael y que con él pintó en la Farnesina, junto á su Galatea; en San Onofrio (Roma) y en Santa María della Pace, también de Roma; en la iglesia Fonte Giusta (Siena): en el Museo de Berlín, y en el Bridgewater de Londres se conservaron bellísimas obras de este pintor. Verona se honraba en aquella época con las de *Gianfranco Carotto* (1470 á 1546), comparable á Sodoma, y las últimas de *Girolamo dai Libri* (1474-1506), con un colorido cálido y armonioso que contrasta con la severidad de sus dibujos.



Fig. 1092. – La Caridad, pintura del claustro de los Descalzos, Florencia

Discípulos de varios maestros dichos debieran nombrarse también, y entre ellos hay que recordar los de Leonardo de Vinci, de Miguel Ángel y de Rafael. *Bernardino Luini* (1460 á 1530) por su Virgen de Lugano y su Crucifixión; su Santa Lucía, fresco de San Mauricio; su Tobías de Milán (Galería Ambrosiana); y *Francisco Melzi* (1493 á 1568) por su sentimental Madona en dibujo de 1507 (fig. 1094), cuando no por otras obras de sentimiento fino, eran notables discípulos de Leonardo de Vinci, y el último su inseparable amigo hasta sus últimos momentos. Y lo eran también *Marco d' Oggione*, contemporáneo de *Cesare da Sesto* (1475-1520); el sentimental *Antonio Beltraffio ó Boltraffio* (1467 á 1516), algo mecánico y poco espontáneo; *Andrea Solario ó Solari* (1458 á 1515), recordable por sus Madonas y su Eccehomo de Milán (Pezzoli-Poldi); *Andrea Salaino* y los menos importantes *Aurelio Luini*, *Bernardino Lanini*, *Juan Paulo Lomazzo*, *Ambrosio Figino*, que con ser discípulos de *Gaudenzio Ferrari*, imitador de Leonardo (1481-1545 ó 1547), recordaban por segundo influjo el estilo de aquel gran maestro. Ferrari (piamontés) recuerda á Antonio, y aunque era discípulo de Leonardo, se



Fig. 1093. – La Madona del Sacco, por Andrés del Sarto

inspiró también en Perugino y Rafael, de que dejó memoria en sus frescos de Varallo (San Pablo y Menores) en Saronno (Milán), en Verceil y en los de la Galería Brera. Fueron imitadores y discípulos principales de Miguel Ángel, aparte de los escultores ya dichos, los pintores *Daniel da Volterra* (1509 á 1566), por apellido *Ricciarelli*, autor del famoso Descendimiento de la Cruz de Santa Trinidad del Monte (Roma), quien hizo este imponente cuadro basado en dibujos del maestro (fig. 1096). Volterra fué después adepto de Peruzzi y Sodoma. Pintó también allí frescos de la Vida de la Virgen y cuadros que, como la Degollación de los Inocentes de los Uffizi, son menos atractivos, ó como el David y Goliat del Louvre aspiraron al efecto escultural. El esfuerzo de forma, el desarrollo muscular y la violencia dramática que fascina y que peca de exagerada, fueron, con un vigoroso color, las cualidades de Volterra. *Sebastián Luciani* ó *del Piombo* (1485 ó 1547), autor de la Resurrección de Lázaro de la Galería nacional de Londres, fué otro discípulo de Miguel Angel que tuvo empuje del maestro entre sombrías impresiones y plomizo ó bronceado color. La obra citada es su pieza maestra, que tiene trasunto de fantasía gigantesca, mucho cuerpo y gran efecto. Su composición agranda el lienzo. Quizás haya en ella involucrados pensamientos, apuntes y dibujos del maestro. La Galería Pitti tiene su admirable Martirio de San Apolonio, y otras obras poseen Venecia, Roma, Francfort, etc., que acreditan su fama de eximio. *Jorge Vasari* de Arezzo (1512 á 1517), de arte grandioso, frío y algo pesado (como se ve en su San Jerónimo de Florencia), era también admirador del imponente florentino. Los *Zucconi*, *Tadeo y Federico*, en Roma, *Angel Bronzino* y *Francisco Salviati*, fueron á la vez de su séquito, y muchos seudos imitadores convirtieron el empuje del genio en *manera* (1600). En cuanto á los discípulos de Rafael, una falange desbandada de imitadores llenaron á Roma é Italia de obras á la muerte de aquel genio. *Francisco Penni*, *Perino del Vaga*, *Andrea de Salerno*, y sobre todo *Julio Pippi* ó *Julio Romano* (fig. 1095) (1492 á 1546), eran los más importantes que llenaron la Italia de su tiempo de más ó menos frescas ó amaneradas obras. El último fué tal vez el de más empuje é innovador talento. La cooperación que prestó á Rafael y lo mucho suyo que concluyó, prueban su valía, su actitud é independencia fecunda. Tendía más al gusto de Miguel Angel que al de aquél. Su pincel fácil y su dibujo suelto, pero pesado, sus recargadas composiciones, su color rojizo y duro, prueban lo poco delicado de su gusto y arte de entonces y cuánto distaba del maestro. Después de muerto éste, dió rienda suelta á sus cualidades y defectos. Llamado á Mantua por el duque Federico Gonzaga, dejó allí, entre 1525 y 1546) en el período viril de su vida, obras de mejor colorista con brillo y fogosidad de fantasía. El palacio del Te y el ducal conservan sus composiciones de Cupido y Psiquis, la lucha de los Titanes y varios frescos de la Guerra de Troya en que podía fantasear á su sabor. El agraciado *Luca Penni*; el elegante decorador *Primaticcio*; el fascinador *Rossi Rossi;* el fastuoso *Polidoro de Caravaggio;* el espléndido ornatista *Juan de Udine* ó *de Udina*; el grabador sin segundo *Marco Antonio*



Fig. 1094. – Madona de Francisco Melzi



Fig. 1095. – Retrato de Julio Romano

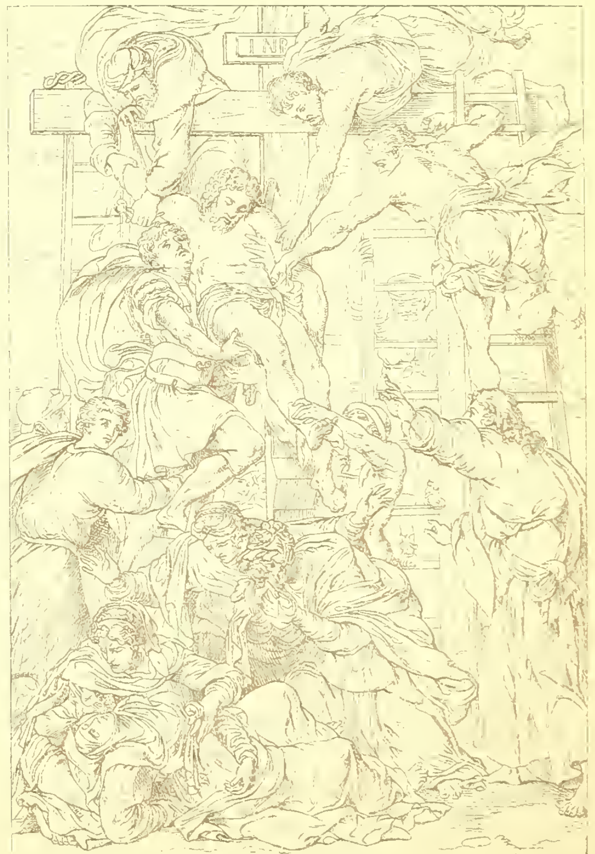


Fig. 1096. – Descendimiento de la Cruz, por Daniel Volterra

Raimondi, atestiguan los méritos del malogrado genio que les impuso con su personalidad su estilo. A su muerte cambiaron algunos de rumbo, y siguiendo la moda tomaron á Miguel Angel por modelo, mas no perdieron de vista la encantadora ligereza decorativa y mítica que en la Farnesina y las Logias aprendieron. *Luca Cambiaso, Bartolomé Ramenghi (Bagnacavello), Benvenuto Tisi (Garofalo)* y *Dosso Dossi*, poeta colorista, extendieron de segunda mano por toda Italia el rafaelesco gusto que la dispersa tropa de artistas romanos, laborantes y ayudas de aquel sin par maestro, desparramaron al emigrar de Roma.



Fig. 1097. – Retrato del Correggio

Lejos de aquí, en Lombardía, un pintor de primer orden, un casi genio, que no tuvo la sublimada maestría y majestuosa y constante seriedad de las tres lumbreras del Renacimiento, pero que poseyó fecundidad genial, viveza de forma, dibujo lleno de encantos, seductor y fresco colorido de tersa y luminosa armonía y espíritu innovador, sostenía el prestigio de la pintura con peregrinas obras y escuela de discípulos. Era *Antonio Allegri*, por otro nombre el *Correggio* (fig. 1097), nacido en 1494, muerto en 1534. Formado en la escuela de los Mantegna, influído por Leonardo de Vinci y discípulo de *Francisco Bianchi Ferrari*, de la antigua escuela lombarda, tomó desde su mocedad por ideal el arte grandioso y serio. Poco creyente, sin embargo, tal vez sin fe ninguna, entusiasta por el paganismo y apasionado por los atractivos externos del arte, prefirió lo movedizo y juguetón, lo caprichoso que deleita, lo liviano y bullidor que embelesa, á lo reposado y ático del arte de sus magistrales coetáneos. Aficionóse á la Mitología é hizo hasta de los tipos santos, semi-dioses, genios y seres eróticos, como los de la Farnesina y otras *villas*. La Virgen, los santos y ángeles no pudieron librarse de su ideal pagano (de Dánae, Leda, Venus, Io) que empaña la pureza. Ejemplo elocuente de ello es la Asunción de Parma, que parece una fiesta de Baco y que como mitológico cuadro fuera decorativo precioso. Tanta desenvoltura en desnudo y actitudes es una aberración y viva prueba de impío sentido y fe menguada, y un signo de decadencia en la sociedad y en el arte. Sus grupos de Evangelistas, Apóstoles y sus apoteosis de santos, como la de San Hilario, adolecen de igual error y perversión de sentido, por mucho que sean preciosos en decorativo efecto y espléndido color. Su Virgen madre con el Niño, llamada la *Zingarella* (Museo de Nápoles); su Madona con San Francisco (obra de su período y estilo primero); el Nacimiento del Niño Dios de la Galería de Dresde (pieza de su último estilo), y hasta su Sacra Familia con San Jerónimo (todas en Parma); la Madona de la *escodella;* la Magdalena leyendo en el desierto, son, á pesar de su hermosura, lo popular de su asunto y lo justo de su fama (relativamente entendido), erróneos modos de sentir y comprender las bellezas del Cristianismo por ligereza y descreimiento. ¡Qué diferente sentir el de los maestros del siglo XV, de Leonardo y Rafael, y hasta del mismo Miguel Angel!.. Su época privaba mucho en ello. Más atinado se le halla y con admirable ingenio en las fantasías de la fábula, cual las de Diana y los Genios, Júpiter y Antíope, Dánae, de Mercurio y el Amor, ó de Leda en el baño, donde retozó la fantasía con encantos naturales. Sus obras todas demuestran que el gusto del Correggio, su estilo, concepción y técnica fueron de individual y hasta de personal talento, por completo original, que contrasta con los de todos los maestros de su tiempo y anteriores, y que se formó por inclinaciones, sensibilidad fina, nerviosa y movible y por gusto puramente personal, ajeno á toda imitación de maestro por ca-



Fig. 1098. – La Caridad y el Amor, por el Correggio



EL NACIMIENTO Ó LA SAGRADA NOCHE

CUADRO DE ANTONIO ALLEGRI (CORREGGIO), EN LA GALERÍA DE DRESDE (DE FOTOGRAFÍA)

racterizado y grande que fuera. Dos períodos históricos tuvo que se señalan por sus obras: el de su juventud, recordado en la Madona de San Francisco, y el de su época adulta y más independiente; aquél algún tanto inspirado de los últimos pintores milaneses, venecianos del siglo XV, y de otros de sus días; mas en su juventud como en tiempo posterior era en él amor artístico la fresca pasión y vida expansiva, retozona de las imágenes: una especie de transporte de éxtasis ardiente y sensual amable, embelesador (fig. 1098), que le harán calificar siempre y con razón de pintor de la alegría, del gozo en las escenas; de transporte jovial y festivo rápido; de la gracia fascinadora de los sentidos producida por serpeantes, sueltas líneas y movimientos y con transparente y rosado color, fresco y primaveral rosicler. Él pintó el deleite de la luz con magia dulce y comunicativa, como pintó el estático goce de la vida, aventurándose á los encantos de más fantástico efecto, cual en el Nacimiento ó la *Sagrada noche*, de Parma (lámina aparte), ó á la brillantez del día con arte peregrino, como en el presente grabado de la Madona de San Jerónimo (fig. 1099), llamada por su admirable ilusión *El Día*. Sus notas cálidas tienen un vigor y una transparencia aterciopelada, y sus diáfanas medias tintas escala cromática riquísima de suaves é indefinidos matices. El siglo XVII y el XVIII de Italia se sintieron tan fascinados por sus obras que le reprodujeron y remedaron fantaseando con excesivo y apasionado culto.



Fig. 1099. – La Madona de San Jerónimo ó el Día, por el Correggio. Museo de Parma (de fotografía)

Desviáronse sus discípulos en pos de lo falso y amanerado, faltos de grandes aspiraciones é ideas, pero su pincelada suelta y su color sonrosado conservó algo de la facilidad y frescor del maestro. Entre los discípulos é imitadores más notables de éste pueden citarse su hijo *Pomponio Allegri*, dibujante hábil; *Francisco Mazzuola* (1503 á 1540), llamado también el *Parmegianino*, hijo de *Felipe Mazzuola*, uno de los de Parma en el siglo XV, y que se conceptúa de los más importantes de la parmesana escuela en agraciada forma, sentimiento vivo y color suave. Francisco era célebre pintor de retratos admirables con vida y sentimiento naturales. De su estudio salió el notable *Jerónimo di Michele Mazzuola*, su primo. En este período adoptaba el estilo de Correggio el amanerado pintor *Federico Baroccio* de Urbino (1528 á 1612), cuyos toques sueltos y sentidos de pincel y artificiosa *grazie* convencional, le señalaron en su tiempo como *facedor de obras* que tienen sello decorativo y sabor pintoresco. *Miguel Angel Anselmi* (también amanerado), discípulo de Bazzi; *Bernardino Gatti; Francisco María Rondanini*, de accesorios superfluos; *Jorge Gandini, Lelio Orsi de Novellara, Jerónimo Bedullo* ó *Bedolo*, fueron también pintores rápidos y amanerados imitadores de Correggio, pero sin su brillantez natural, su gracia, su artificio y su ingenio. El arte marchaba hacia la decadencia, fascinado por el colorido la luz y los efectos, y por la ejecución mecánica suelta y *despachada*.

Más admirable Venecia, tenía desde muy antes que el pintor maestro de Parma la *nota* brillante y luminosa por ideal con los de las formas é ideas ligeras y de la gracia. Fué, empero, con mucha solidez tradicional y con una magia valiente y vigorosa de riquísima paleta, distinta de la del Correggio y sus

discípulos; era aficionado más bien á los acordes solemnes, majestuosos, regios, que á las finezas tenues cromáticas de matices, cambiantes, armonías y medias tintas delicadas, de rosa y cultivada y fina flora. En aquella pompa esplendorosa de la ciudad de las lagunas, mayor que nunca en trajes y lujo en el siglo XVI, y en aquella pompa oriental de «Señora del Adriático» plagada de aventuras misteriosas, brillaba una pintura de que no hay memoria en la historia del arte, que superaba á la naturaleza en esplendente color, á la industria y la riqueza en suntuosidad, compitiendo con la misma naturaleza en diáfana y abundantísima luz: un arte *sonoro*, si es lícito el vocablo, por lo que tenía de la música en insinuantes y comunicativas armonías grandiosas de contrastes vivos, de matices y cambiantes que producen acordes hasta por sus disonancias; arte que agita los sentidos y embelesa el espíritu. Era desde el siglo XV, como va indicado y en el XVI como aquí se dirá, el arte pictórico más adecuado á las condiciones geográficas, etnográficas, históricas y sociales de aquella ciudad y región de Italia. Y fué la pintura de más común y grata sensación entre todas las de la misma península.


Fig. 1100. – Retrato de Palma el viejo


Fig. 1101. – La Virgen con el Niño, Santa Catalina y San Juan Evangelista, por Palma el viejo

Desde el siglo XV, con Jacobo Bellini (el viejo) y sus hijos Juan y Gentil (antes nombrados), se anunció la brillantez del color entre acordes nobles, suaves y dulces, ó pintorescos de concepto, asuntos y sentimiento en otros órdenes (pág. 834). Los Vivarini, Crivelli y los Moroni cooperaron hasta muy después á mantener latente y viva la pasión por el color, y contribuyeron, sobre todo, la luz, el cielo, las relaciones con Oriente, el espléndido comercio, los adamascados y deslumbrantes trajes de seda y raso, la pedrería y el oro de cálido color luminoso, y la ostentación aparatosa y regia de los palacios de mármol y mosaico, de la brillante policromía, de las costumbres ruidosas y de los caracteres bullidores y aventureros, de aquellas pompas, festines y orgías anegados por la claridad deslumbrante de profusos luminares donde con cobarde y traidora saña se mezclaban la sangre y el vino juntamente. A las Madonas y santos de los Bellini y de sus coetáneos sucediéronle en la pintura un número crecido de coloristas, y entre ellos sus discípulos (según se asegura) Giorgione, Palma el viejo, Tiziano. *Giorgio Barbarelli* ó *Giorgione* (1477 ó antes á 1511), nacido en Castelfranco y quizás de noble tronco, fué valiente colorista de vigorosa paleta y sentimiento poético. Su cuadro al óleo de la Galería Giovanelli de Venecia, llamada por costumbre «La familia de Giorgione,» con su feraz y pintoresco fondo de paisaje encantador y sus lindas figuras de primero y segundo término, una de ellas semidesnuda, caracteriza al colorista por sus cualidades brillantes y en cierto modo innovadoras. El ameno y lleno paisaje del cuadro es una de esas innovaciones de sólido y genial artista, que la introdujo en los lienzos de tan espléndida manera. Cuadros de sello é intento parecido son los Astrólogos del Belvedere (Viena), y el Concierto del palacio Pitti, unos y otros de su mejor período y al parecer inspirados de los poetas coetáneos que cantaron la naturaleza, feracísima, encantadora en cien comarcas de Italia. Lienzo religioso suyo es una pintura al óleo de la Madona en alto trono sobre San Liberale y San Francisco que pintó para Castelfranco. Y otras obras de gran mérito son su Madona *col bambino* de la Galería Luchtenberg de Munich; el Cristo muerto de Treviso en brazos de los ángeles; el hermosísimo Retrato de familia y el David del Museo del Prado; la Sacra Familia y otro del Louvre; Moisés hallado en el Nilo, de la Galería Pitti, piezas todas de sólido empaste, de color cálido y armonía suave, y varios retratos que en idealizado ó pintoresco fondo tienen el mismo magistral atractivo y sólido concepto pictórico á la vez que expresión intensa y

sencillez maestra. *Jacobo Palma* el viejo (fig. 1100), pintor veneciano que vivió entre 1476 y 1528, era artista de menos vuelo y de fantasía más limitada, pero de colorido admirable y de obras que impresionan. Su empleo de encantadoras mujeres, que tienen sello histórico y veneciana hermosura, llena, ufana, y que eran á veces mero retrato, es otra cualidad que le distingue. Su rubia cabellera de oro es nota peculiar de su tipo. La pasión por la belleza adulta y el colorido vigoroso y cálido se ve en sus lienzos de la Virgen con Santa Catalina y San Juan Evangelista, de la Galería de Dresde (fig. 1101), en el San Pedro en Cátedra entre apóstoles y santos, de la Academia de Venecia (figura 936, 1); en la Violante de Viena, las tres Gracias de Dresde, la *Bella* del palacio Sciarra (Roma), obras muchas sólo de medias figuras, atinadamente en busto para su tema, como asuntos de costumbres, pero que tienen el brillante encanto y vida de cuadros de figuras enteras. Bellos paisajes realzan en algunos los fondos. Calma, mucha calma, existencia serena, goce y bienestar tranquilo, sin emociones fuertes ni pasiones intensas que produzcan acentuadas expresiones, vida contemplativa, dulce, y por decirlo de algún modo, *sujetiva*, son las cualidades que saltan á la vista en las composiciones de Palma el viejo, así en sus doncellas de ondeante y tupida mata de pelo dorado, como en sus matronas y hermosas madres y en sus populares santos tomados del natural. Señálanse tres estilos sucesivos en su carrera artística: el imitativo de Bellini y Giorgione, el de su desarrollo individual, que es intermedio, y el estilo definitivo, *rubio* ó *blondo*, recuerdo de Correggio y que es el que motivó su prestigio. El altar de Santa María Formosa (Venecia) es otra de las encantadoras producciones de este estilo y pincel, como el Adán y Eva lozanos y hermosos de la Galería de Brunswick.

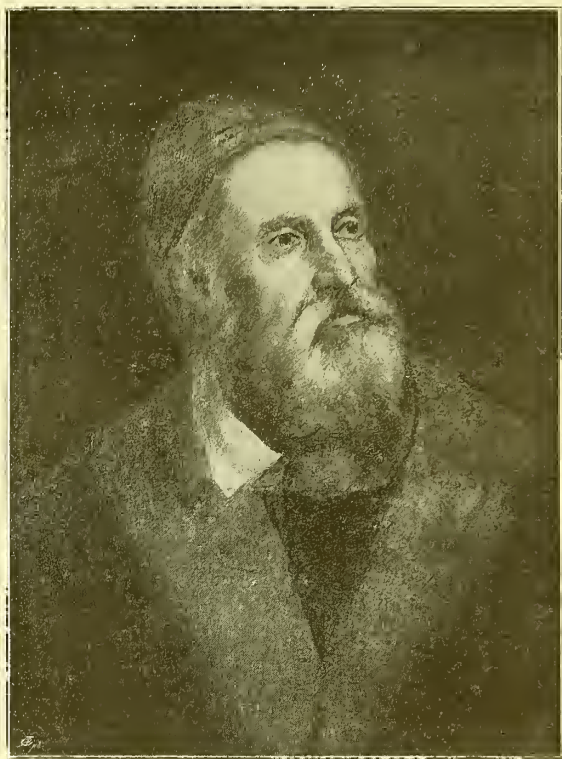


Fig. 1102. – Retrato de Ticiano pintado por él mismo. Galería de los Uffizi, Florencia (de fotografía)

Ticiano Vecellio, de Cadora (Tirol italiano), fué el veneciano más genial, el colorista más admirable que pasmando por su fecundidad pintó durante ochenta años con igual brío en su vejez que en los días de su mocedad (fig. 1102). Vivió casi cien años (entre 1477 y 1576) enlazando el arte de dos siglos y viendo los comienzos brillantes de la escuela veneciana con el de la pintura al óleo allí aportada por Antonello de Mesina, y la plena decadencia de los *facedores* de cuadros y rápidos pintores de vastos frescos y para tapices. Fué discípulo de Juan Bellini y émulo competidor de Palma el viejo y de Giorgione, á los que sobrevivió, llevando la pintura de Venecia á la vasta esplendidez del Veronés, á la sólida magia de Tintoretto y á la fantasía suelta de Bassano. En el apogeo de la pintura italiana participó de las expansiones de Roma y Florencia, Padua y Milán, estimulándole el prestigio de Leonardo de Vinci, Miguel Angel, Rafael y el Corregio. Un mundo de arte en toda su grandeza rodeó la existencia de aquel secular anciano á quien fascinaba el color y de quien dijo otro de sus contemporáneos, que *pintaba con sangre y humana carne desleída* (Tintoretto). Es de las primeras obras de Ticiano El tributo del óbolo. Pintólo en competencia con Alberto Durero é hizo de aquellos bustos maravilla de color (fig. 1103) que reune las de dibujo y colorido: es gala del Museo de Dresde. Llamado por los magnates, papas, príncipes soberanos de todas partes, por Alfonso de Este y los Gonzaga



Fig. 1103. – El tributo del óbolo, por Ticiano, Dresde



LA VIRGEN Y ALFONSO DE FERRARA

CUADRO DE TICIANO VECELLIO DE CADORA, EN LA GALERÍA DE DRESDE

de la Galería Pitti (fig. 1106); el Entierro de Jesús de Venecia (fig. 1107); diferentes preciosas Vírgenes y entre ellas la del Louvre y las de la Galería de Dresde; la Virgen y Alfonso de Ferrara del mismo museo (véase la lámina tirada aparte); la Asunción de María, sorprendente lienzo de la Academia de Venecia, y el que fué de San Giovanni e Paolo de la misma Venecia, donde pereció presa de las llamas (1867), que figuraba en anacorético paisaje y con terrible violencia la muerte de San Pedro Mártir. Cuanto á frescos merecen recuerdo algunos en que tomaron parte sus discípulos, como los que son gloria del palacio de los *Doges* y de la Scuola del Santo de Padua. Alegorías suyas se recuerdan también en Madrid, Roma y en otras partes. Su estilo en todas revelaba el nervio de su ingenio y arte; la riqueza y hasta esplendidez de color en tintas; tonos y medias tintas; su suelto y graso empaste; su brillo y luz mate ó lustrosa, vigorosa, diáfana, indefinida; su mucha luz entre armonías, valiente de paleta que quiebra *deliciosamente* todas las tintas, tornasola y llena de cambiantes las más altas como las más sonoras ó brillantes notas en concertada variedad. Pintaba al fin de su vida con largas brochas rápidas, que hallaban espontáneamente y con inexplicable soltura las finezas múltiples de su escala cromática indefinida. Sus figuras corresponden en vigor y forma á la valentía y espléndida variedad de su pincel. Al tocar á su centenar murió de la peste en Venecia.



Fig. 1106. – Santa Magdalena, pintada por Ticiano (de fotografía)

Vivero movedizo y bullidor de pintores agitábase entonces en esa ciudad y se desparramaba por el Norte de Italia, en Verona, Brescia, Friuli, á los cuales se agrupan algunos como fray *Sebastián del Piombo* que siguieron la vía de dos escuelas: Sebastián del Piombo tomó aquí las influencias de Bellini y de Giorgione y avivó su color, aunque emulaba fuera á Miguel Angel, entre cuyos imitadores va mentado. Con ellos hubo *Lorenzo Lotto* (1440-1554), enlazado con Palma el viejo y Correggio, *Bonifazio Veneziano* (1494-1563), de familia oriunda de Verona; *Andrea Schiavone*, buen imitador de Ticiano; como *Domenico Campagñola.* De Brescia era *Moretto* ó *Alejandro Bonvicino* (1498 á 1554), que imitó á Rafael, pero que tomó el color de Venecia á la vez que estudios en otras partes, distinguiéndose por brillante tónica y *gama* que va del brillo cálido del oro al mate color de la plata con riqueza, finura y variedad peregrinas, cual se ve por sus lienzos de Santa Justina del Belvedere y la Coronación de la Virgen (en San Nazario); la Judit del Ermitaje (San Petersburgo); la Madona de la Galería Stadel (Francfort), grandiosos y admirables por su majestad. Maestro de Venecia fué *Juan Antonio Pordenone* (1484-1539), fresquista sobresaliente, autor del Jesús y la Mujer adúltera (figura 1108), y activo productor de soberanas pinturas, que siguió en mucho la huella de Giorgione y Ticiano. Llamósele por su cuna *Licinio Regillo:* en sus carnes tenía la *morbidezza* finí-



Fig. 1107. – Entierro de Jesús, por Ticiano Vacellio. Palacio Manfrin, Venecia

sima de sus maestros y coetáneos y hacía por ella con delicadeza admirables y vivientes retratos. *Juan Bautista Moroni* era también de la escuela y discípulo de Moretto; *Paris Bordone* (1500 á 1579) marca un paso más próximo á la decadencia, si bien con facilísimas imitaciones de Ticiano, de otros coloristas y con preciosos retratos: su color vigoroso fué muy rico.

Jacobo Robusti ó *Tintoretto* (1518 á 1594), era el último ascenso y una de las postreras emulaciones de la escuela que dieron á luz brillantísimas producciones. En busca de novedad, por mor de nuevos *acordes*, rompió la unidad tónica dorada de la antigua escuela veneciana, con más extensión cromática y más violento efecto; y por apego á la extranjera pasión del tiempo, ajena al pintar de Venecia, aficionóse á lo colosal, lo afectado, lo de acción complicada, pasiones vehementes y vivo movimiento, expresiones rasgadas, á los efectos de claro-oscuro, viva luz, cruda y chocante sombra, masas fantásticas, al pintar por contrastes, y que dada la delicadeza exquisita y grandiosidad distinguida de los maestros venecianos, pudiera llamarse de relumbrón: pecado fué de las obras de Miguel Angel. Los cuadros, y sobre todo los retratos de Tintoretto, son no obstante obras de impresión grande, distinción singular, efecto magistral y hasta poesía de color. No se apegó, sin embargo, á lo seductor y exquisito como Ticiano, ni menospreció lo vulgar como Moretto, ni pospuso el realismo á lo poético é ideal como Giorgione, ni le hizo mella lo violento y rebuscado como á casi todos los maestros de su escuela, antes bien se lanzó ó cayó en ellos. Sus colosales pinturas del Paraíso en la Sala mayor del Consiglio; el Juicio final y la Adoración del Becerro de oro en la iglesia dell'Orto, y sobre todo la Crucifixión colosal de la Scuola di San Rocco con desparramadas figuras en tarea profusa, crucificados infelices en tortura satánica entre alboroto y ruido; Cristo en el Gólgota poderoso y sufrido bajo aureola de luz, y dramático grupo de santas mujeres y discípulos amontonados en torno de María desvanecida al pie del Calvario, son magnas obras de atrevida imaginación que afronta todo efecto, no teme prueba alguna ni peligro, acepta lo inarmónico que no unifica y no se asombra de lo inmenso: el espacio se agranda y crece en sus manos con mágica fantasía. Suyos son también otros cuadros como el Adán y Eva (fig. 1109), el Vulcano, Venus y el Amor (figura 1110). A su cotejo casi todo es ya pequeño en Venecia: ni los *Girolamo Muziano, Bernardino Licinio, Battista Franco, Gianbattista dal Moro* (veronés), *Domenico Brusasorci (Ricci)*, también veronés, tuvieron ya importancia en la ciudad de las lagunas ni en Verona.



Fig. 1108. – Jesús y la Mujer adúltera, por Pordenone, Berlín

Sólo *Pablo Cagliari* aquí nacido, por seudónimo el *Veronés* (1528 á 1588), les igualó, y en su tiempo superó á todos. Vivió en Venecia y se formó con la inspiración siempre suave y primaveral de Ticiano, pero tuvo también influjo del frescor deleitoso y corroborante de los otros coetáneos y antepasados que llevaron el colorido á su mayor ideal y embelesadora armonía. Sintió, sobre todo, el influjo de Venecia, cuya vida espléndida palaciega, suntuosos festines y opíparos banquetes deslumbrantes, fueron su escuela y reprodujo muchas veces en telas vastísimas. Los ricos Museos de Madrid, París, de la Academia de Venecia y otros sitios, tienen de ello las más admirables pruebas, y el festín en casa de Levi (véase la lámina aparte) es por lo gráfico corroborante. En aquellos espacios indefinidos de vastas perspectivas y fondos de imponentes arquitecturas; bajo aquellas columnatas y escaleras de mármol, arquerías aéreas y suntuosas, y en aquellas mesas repletas de animados comensales, rodeados de bullicio y apiñados espectadores á cual más lujosamente vestido, sorprendió Veronés el aparato y vida de sus cuadros y la fasci-



EL FESTÍN EN CASA DE LEVÍ

CUADRO DE PABLO CAGLIARI (EL VERONÉS), EXISTENTE EN LA ACADEMIA DE VENECIA (DE FOTOGRAFÍA)

nación de su luz y color. ¡Qué riqueza, qué prodigalidad de matices, efectos y cambiantes descubrió! ¡Y qué suavidad y encanto armónico le dió la luz!.... Venecia, hermosa y rica, de luz diáfana y cielo azul, le brindó completa y abastecida paleta que no se enseña ni se aprende, que fué la última entre las de los acaudalados pintores en nota y cambiantes y los derrochadores de brillo y armonía. Desde que apareció en Venecia en 1555 era ya artista notable, formado con tradiciones y maestros de Verona y con colorido argentino propio de aquellos maestros; mas al fijarse en la ciudad de las fantasías y las aventuras, en la poderosa y comercial república, fué el pintor gráfico y viviente, el genio y símbolo artístico de su bullidora vida, de sus usanzas fogosas, fiestas é impresiones coloridas, de su monumental aspecto con notas del Oriente, y de sus verdes auras, su cielo y su luz. Sus escenas del Evangelio y del Antiguo Testamento tienen lugar en Venecia en medio de todo el aparato y lujo en telas, oro y mármoles elegantes y hermosos de la aristocrática república y de sus modernos usos y costumbres: señores, *doges* y damas, poetas, *virtuose*, son las figuras bíblicas de sus lienzos; músicos, negros y esclavos, pajes, escuderos y largos lebreles, los que solazan, entretienen, sirven y rodean á sus señores al acorde son de laúdes y violas. Así se ve en las Bodas de Caná del Louvre ó de Madrid; en la Comida en casa de Simón, de la Galería de Turín ó París; en el Banquete en casa de Levi (fig. 1111) de la Academia de Venecia, lienzo de centenares de pies (1); en la Ester ante Asuero (Uffizi, Florencia), etc. Cuadros preciosos del Veronés eran también otros religiosos, como la Susana y los Jueces, la Magdalena, el Martirio de San Ginés, la Mujer adúltera, Jesús disputando con los Doctores, el Centurión á los pies de Jesús y otros seis ó siete del Museo del Prado; la Muerte de San Sebastián y este mártir marchando hacia sus verdugos (iglesia del santo en Venecia) y la Adoración de los Magos (Dresde). En su juventud pintó los del domo de Mantua. Pintó también por entonces y poco después en Roma (donde residió), en Verona varias veces, en Vicenza, Treviso y sobre todo en Venecia otros muchos lienzos religiosos, de historia, mitología ó fábula, retratos importantísimos y vastos frescos que sorprenden, y algunos que llenaban cúpulas, techos, naves é iglesias enteras. Su fecundidad era asombrosa y su ejecución más fecunda y rápida todavía. Pero no daba abasto á su fantasía su pincel y sus amontonados é incalculables encargos que de todos países le llegaban. Preciosos lienzos suyos son los de la Fábula, cual los de Venus y Adonis del Museo de Madrid; retratos preciosos los personajes de su sin fin de cuadros, y el cardenal Bembo (Nápoles); Catalina Cornaro (Viena); su propio retrato (Dresde, Florencia, etc.); distintos coetáneos suyos, varones suntuosos y mujeres hermosas (verbigracia de Nantes). Hizo composiciones simbólicas de confuso sentido y espléndido ropaje que quedan en diferentes partes, y frescos históricos y alegóricos brillantes y majestuosos como los del palacio y biblioteca ducal de Venecia, y los de fascinadora Mitología, cual los de la villa Maser (Castelfranco), tan profusos en adamascados trajes tornasolados, como por su abar-

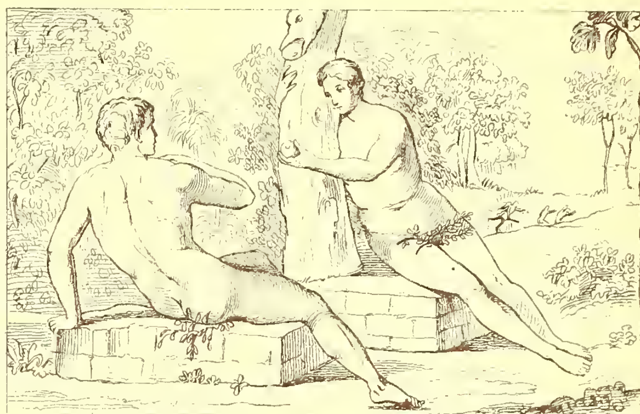

Fig. 1109. - Adán y Eva, por Jacobo Robusti (Tintoretto)


Fig. 1110. - Vulcano, Venus y el Amor, por Jacobo Robusti (Tintoretto)

(1) Véase la lámina tirada aparte: *Convite en casa de Levi.*

cadora extensión. En estas y otras obras fué decorador magnífico, cuyos dibujos para suntuosos tapices debieron ser lo más adecuado y pomposo que pudiera producir la escuela de sus estudios y de sus coetáneos. A la riqueza pasmosa de su paleta reunía elegancia en dibujar figuras distinguidas, expresivas con nobleza, agraciadas en movimientos y actitudes, airosas y esbeltas como gente de pro, vestidas con lujo y brillo; fecundidad en trazar amenos y umbrosos paisajes y perspectivas de fábricas soberbias, producto del arte pintoresco con que rendía magnífico tributo al gusto fantaseador de su ciudad y de su tiempo. Comparado con Ticiano, fué éste el pintor de lo suntuoso sobrio y selecto, y aquél el pintor de las esplendideces. Fueron los dos lumbreras, los dos geniales talentos de la pintura de Venecia y los dos individuales extremos de su caracterizado arte.



Fig. 1111. – Busto de un espectador del cuadro La comida en casa de Levi, por Pablo Veronés (de fotografía)

Tras ellos sólo quedó á la ciudad ducal un ingenio de menor vuelo, que tomó pretexto de las escenas sacras para producir cuadros reales, á manera de asuntos de costumbres rústicas y campestres, con atractivos de color, luz y efecto, á veces semifantásticos y fascinadores, pero de vulgar poesía. Era *Jacobo da Ponte*, ó *Bassano* por el nombre de su patria, quien con sus dos hermanos inundó á Italia y Europa de sencillas y chispeantes obras de popular concepto (1510 á 1592).

El arte de Venecia había cerrado el período de la pintura italiana en el siglo XVI: él dió el último elemento á la renaciente pintura, con atractivos exteriores, nuevos en la historia del arte. Con el arte veneciano adquirió prestigio el color, tan vario, rico y complejo, tan encantador y magnífico por obra de grandes maestros. Cuantos pintores aparecieron á últimos del siglo XVI, quisieron unir el colorido á sus cualidades más preciadas; tener algo de la *magia* de Venecia, unida á veces á las dulzuras del Correggio, en cuantas obras realizaban. A la facilidad de pintar rápido, con mucho empaste y efecto, quisieron allegar armonías de colorido brillante, vigoroso y seductor: ejecución y colorido fueron el ideal de los pintores de entonces y del siglo siguiente, pagados de efectos chispeantes, de artificio en las líneas, gracia convencional y aparente valentía. Son cualidades que aparecen en el arte italiano á últimos del siglo XVI, y que quedaron permanentes como enseñanza y como práctica en el pintar favorito del siglo XVII y todo el XVIII. Los frescos de impresión vasta y de fogosidad fingida, entre los de osada fantasía; las grandes máquinas pintadas en lienzos colosales de impresión y apariencia, más grandes por el tamaño que por la concepción y el arte; los cuadros de caballete adorno de los salones; los retratos de impresión real y el barroquismo ruidoso de escorzos y grupos difíciles, de pliegues y ropajes oreados, de actitudes rebuscadas, de fondos y cielos de relumbrón, de cuantos pintores siguieron á los Julio Romano, los Penni, los Rossi, los Garofalo ó Caravaggio, tuvieron en los Baroccio, los Allori, los Zuccaro ó cien otros como el Cavallero de Arpino, por principal elemento la fascinación del color. Con él se insinuó la decadencia del arte en toda Europa, plagada de barroquismo por influencia de Italia.

LA PINTURA Y ESCULTURA GERMÁNICAS

(De los siglos XIV á XVI)

Sujeto á la tradición y hasta á la forma gótica, hallábase el arte europeo del lado acá de los Alpes hasta muy entrado el siglo XVI. Las formas estiradas ó rígidas y severas, cadenciosas y con algún artificio; nerviosas y fuertemente musculadas en los desnudos; sentimentales, meditativas y comunes en los tipos y expresiones, eran las habituales de toda imagen fantástica, piadosa ó natural, hasta en las más elevadas y poéticas concepciones de los últimos períodos de la Edad media, y estos caracteres de arte y y época continuaron ingeridos en el arte renaciente de los pueblos germanizados y entre muchos latinos hasta de la misma Italia. El realismo, ó por lo menos el naturalismo, apuntaba en ellos desde los siglos XIII y XIV, y siguió acentuándose al final de éste y por todo el XV en la mayor parte de Europa, y sobre todo en Germania y en los pueblos de aquende los Alpes, entre normandos y sajones. En Germania mezclóse á una sentimental poesía heroico-caballeresca y llana, sobresaliendo pronto en ella de vigorosa y viril manera. Cuando asoma el siglo XVI es allí el rasgo saliente y típico de las imágenes y lo que da relieve y nervio á la forma y concepto de las figuras. Acostumbrado el artista á la vulgar naturalidad de las personas vivientes, á la cruda realidad de comunes facciones y desnudos, no se asombra ni detiene ante figura ninguna por fea y repulsiva que fuere. Tan poco poético realismo constituyó desde entonces la nota característica de la pintura y escultura germánicas en todos los asuntos que trataron, ora fueran místico-religiosos, ora legendario-místicos, ya histórico-caballerescos, ya novelesco-fabulosos, ya cuentos, leyendas, fábulas, dramas ó escenas de las más familiares y comunes de la vida.



Fig. 1112. – Composición de estilo germánico con caracteres de los siglos XV á XVI

Tenía, empero, en algunas escuelas de tradiciones y aficiones poéticas cierta espiritualidad sujetiva, que era de vez en cuando delicada en tipos como el de María y Vírgenes santas, mártires y nobles personajes, damas y doncellas, y esto daba á las figuras y sus expresiones aquella ingenuidad cándida y melancolía dulce que constituye su ideal (fig. 1112); mas, allí, cual en otras partes, permaneció invariable el realismo como cualidad de la forma y aspiración objetiva. El retrato constantemente producido por afición de época y pueblos para recordar personajes; constantemente estampado en los cuadros de ofrenda ó exvotos, y sin cesar reproducido en los bustos y figuras de santos, sujetó á aquellas escuelas y otras al predominio realista. Pero desde el siglo XIV la misma afición á la copia llevó á la observación de sentimientos y pasiones y á lo acentuado característico de la figura humana; y el arte, que sin ello cayera en lo vulgar que



Fig. 1113. – Santa Ursula seguida de su corte, por Esteban Lochner. Tríptico de la catedral de Colonia

rastrea, tomó vuelo expresivo, sentimiento apasionado, y un ideal de concepto con la acción del alma humana y las fuertes emociones que la expresión transmite. Fué entonces un medio poético, un móvil espiritual, el que dió vida á las figuras y colorió las imágenes haciéndolas expresivas, interesantemente sentimentales, fuertemente apasionadas y henchidas de fe vehemente y acción dramática y trágica que las elevó al ideal por fuerza de realidad. Entonces nació del realismo una poesía espiritual, que con su insinuación y su elocuencia fascinó al observador, que olvida las crudezas del realismo, las asperezas de la forma y las adustas fealdades de proporciones y desnudo ó de fisonomía y expresiones. De esa mezcla de grandeza espiritual y de prosaica realidad formóse la *característica* del arte plástico y gráfico de la renaciente Germania y el gusto tradicional de sus artes nacionales durante cerca de seis siglos.

Hubo en todo ello además el influjo de comarcas con su sentido histórico, sus costumbres regionales, sus protecciones de príncipes, sus relaciones é influencias, sus tradiciones locales, populares y de escuelas. Cada una de éstas se caracterizó por rasgos especiales, y juntas todas compusieron en su armonía el espíritu germánico del arte en el Renacimiento. En Bohemia y Austria, en Colonia y la región rhiniana, en Franconia, Suavia y Westfalia, y sin duda con rasgos individuales en ciudades germánicas, y al influjo de soberanos protectores de las artes y de sus obras entusiastas, formáronse agrupaciones de artistas que tomaron entre los siglos XIII y XIV caracteres de escuela regional. Praga con patronato de Carlos IV extendió hasta el Necker y el Rhin sus influencias pictóricas con las obras de su estilo; Nuremberga, Ulma y la ciudad de Colonia fueron desde mitad del siglo XIV (1350) centros de actividad artística y de producción de bellas obras con adelantado estudio. Y Colonia, sobre todo, se señaló en el período con trabajos notabilísimos (fig. 930). En esas ciudades y sus comarcas durante este último siglo fué la labor notable, menguando después algún tanto ó casi del todo en varias, como al parecer en Colonia y en Praga, y creciendo en otras, como en Nuremberga y Ulma, tomando, empero, nuevos caracteres al influjo de los *neerlandeses*, germanos walones, entre teutónicos y latinos, que impusieron su realismo con sus adelantos técnicos á la pintura toda de Alemania, Bélgica y Holanda, como al Norte y Occidente de Europa.

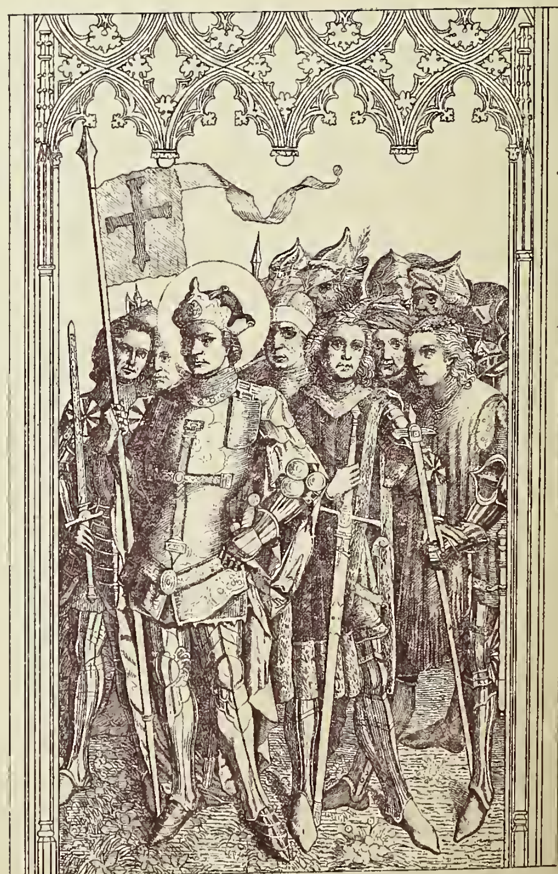


Fig. 1114. – San Gereon y su séquito, por Esteban Lochner. Tríptico de la catedral de Colonia

Un primer período renaciente de carácter teutónico ó germánico señálase en el siglo XIII á XIV, entre 1250 y 1420, según sabios historiadores, en que apunta el germanismo neogótico en este país. Un segundo período expansivo de desarrollo del germanismo señálase en el siglo XV á XVI, entre 1420 y 1530, en que al influjo potente de los Van Eyck estableci-

dos en Brujas se desarrolla por completo el sentimiento teutónico en el arte que en toda Alemania, como en Bélgica y Holanda, toma acentuadas formas realistas. En el transcurso del siglo XV, un primer período de mucha actividad y abundantísimo núcleo de obras y grupos de artistas formó como un ante-Renacimiento ó de los precursores, semejante en original y fecundo fruto de agrupaciones distintas al de las muchas escuelas de Italia en la misma época histórica. La lucha del protestantismo y el descubrimiento y empleo de la pintura al óleo, sirven en ese famoso siglo XV de botafuego al ingenio y de caracterización al arte, en especial de la pintura. Y en la segunda parte de aquel período, por la acción de iguales elementos y la actividad entre espléndida y desastrosa que puso á Europa en laboriosa conmoción, potentes ingenios de no común individualidad y empuje dejaron, entre 1500 y 1550, marcada huella de su originalidad con típicas é importantes obras. El desenvolvimiento del germanismo tuvo entonces su final crecimiento. Y como flor abierta por completo mostró su mayor lozanía cuando empezaba á apagarse su brillo. El influjo del arte italiano en el siglo XVI quitó al arte germánico su apariencia medioeval menguando los rasgos teutónicos con elementos extranjeros y haciéndole seudo-italiano. Señálase desde entonces una cuarta época de contextura italiana con rasgos alemanes, en que Flandes y Holanda sobresalen con fecundidad tan pasmosa en obras y talentos brillantes como en rapidez de pintar; mas fué el siglo XVII, entre 1600 y 1690, la época de ese período final. En todos los trabajos de entonces debidos á la plástica, el predominio de la pintura dejó tantos rasgos que la convierte en imaginería de carácter decorativo con formas, expresión y color pictóricos.

No fué monumental la pintura sino de altares y decorados, habiéndose ejecutado en tabla ó en lienzo, no en pared, lo mejor que ella produjo. Y por idiosincrasia artística y organización de la sociedad, por el género de las obras y el popular predominio, no fué el ideal de belleza lo que caracterizó sus obras, como aconteció en la Italia de poéticas armonías, sino la sencillez y vulgaridad, reflejo de sociedades populares, compuestas de burguesía é industriales laboriosos, amantes de libertad, apegados al trabajo y á una prosaica existencia: un arte en cierto modo casero, popular en su expansión, viril y con fuerte savia, que tuvo mucho color y fisonomía histórica.

Cesó pronto la vieja escuela de Praga, á mediados del siglo XV, dejando algunos de sus maestros, Teodorico y Kundsza, pinturas en tabla como las del Museo de Viena, en que tomó parte otro artista, Nicolás Nurmers, de Estrasburgo. La iglesia de Mahlhausen, sobre el Neckar, tiene varias pinturas murales y tallas de esta misma escuela de un posterior período. Debió ser después de 1385. Praga y Karltein en su palacio poseen pinturas murales anteriores (1359 á 1385), ya indicadas (fig. 755), de los antes mentados maestros y de otros de la escuela de Bohemia. Color delicado, castigada forma, severidad general, espíritu fervoroso, son cualidades que les distinguen de las otras obras procedentes de escuelas coetáneas. Muchos pintores extranjeros, germánicos ú otros, formaban parte del séquito artístico del entusiasta emperador Carlos IV. Colonia fué centro de una escuela más importante que aparece caracterizada y brillante desde el primer tercio del siglo XIV. Su sentimiento es más fino y más poético que el de la escuela de Praga; la expresión tiene más ingenuidad cándida y la forma más gracia; las obras son más *sujetivas* (Praga se inclinaba á la *objetividad);* en las líneas y el color hay más encanto insinuante, más pureza, y en las imágenes más intenso amor y embeleso (fig. 930). Las Vírgenes son doncellas candorosas de la burguesía ó del pueblo, muy jóvenes, que no tienen la madurez y vigor maternos: las más están en la pubertad; los santos son frescos mancebos y donceles, ó canosos ancianos que rebosan también frescor y lozanía.

La obra más antigua que de esta escuela se menciona es el altar de Santa Clara de la catedral de Colonia, obra del siglo XV, que tiene caracteres góticos, visibles en aquellos cuerpos inmateriales, en los rostros sentimentales, en las expresiones cándidas y místicas, en las actitudes rebuscadas, en el plegado anguloso y seco, aunque adecuado y dispuesto con arte. Forma este altar un tríptico hermoso de

religioso sentimiento. Posteriormente sobre, 1350 á 1400, hállanse obras como la Madona con el Rosario, delicado busto del Museo de Colonia, que es un primor en su clase, con caracteres de esta escuela, y en el mismo siglo XIV tablas ó dípticos como el cuadro de la Pasión del Señor, de la misma sentimental escuela (fig. 937), que tienen sentimiento fino é intenso color religioso. Más tarde aún, en 1380, vivía en Colonia el *maestro Guillermo* (Wilhem), que según las crónicas coetáneas, era el mejor pintor de Alemania (fig. 922 y texto). Supónese por los eruditos germanos que fué el mismo Guillermo de Herle que vivió hasta 1378, según historiadores del país. A su escuela atribúyese una tabla del año 1410 próximamente, conservada en el Museo de Francfort, que representa á la Virgen en florido jardín (el jardín del Paraíso) en alfombra de rosas y verjel ameno, rodeada de alegóricas figuras y embelesados personajes que tienen sentimental semblante y carácter medioeval: es un poético cuadro con rasgos de la época.



Fig. 1115. – La Virgen María y el Niño Jesús en el bosque de las Rosas, tabla de Esteban Lochner, el maestro Stephan de Colonia (copia de fotografía)

Menciónase como posterior, al pintor *Esteban Lochner* (maestro Stephan), de quien son varias obras, algunas de las cuales se adelantan á la época, como el tríptico de la catedral de Colonia (figs. 1113 y 1114), en cuyo centro hay la Adoración de los Reyes, y en las hojas laterales interiores los grupos de Santa Ursula y San Gereón con sus respectivos séquitos, hallándose en el exterior la Salutación de María, que es producción primorosa de gracia indefinible y finísimo sentimiento, inspirados en la realidad idealizada por las creencias y la poesía popular. A la misma escuela y maestro atribúyese la Virgen del bosque de rosas del Museo de Colonia (fig. 1115), obra cercana al año 1440, habilísima en la ejecución, de brillante colorido y sentimiento delicado, inocente y poético. Es pintura de un ideal intenso, y como en el tríptico de Colonia, que tiene por nombre el *Dombild*, son retratos varias figuras de los personajes secundarios. Westfalia y su centro Nuremberga tuvieron en los siglos XIV y XV artistas de tradiciones góticas, que producían tablas y altares desde 1400 con intención naturalista, siendo menos adelantados que los de Colonia. Recuerdan las que se mencionaron antes, mereciendo citarse un retablo pintado, del siglo XIII, de Nuestra Señora del Prado en Soest, en el que se ve mayor estudio del natural y del ropaje con abundantes pliegues. Las figuras son altas y estiradas y sus paños monótonos y caídos con marcado goticismo en combinación y movimiento. Un fragmento de retablo del Museo de Berlín con la Virgen y el Niño, obra de principio del siglo XV, muestra mayor adelanto en la escuela de Nuremberga, con sus figuras estudiadas, altas y de buenas proporciones, mayor naturalidad, abundante y holgado ropaje. Procede de la iglesia de San Lorenzo. La vieja escuela de Franconia se halla en esta pintura bella y característicamente representada. La importancia de Nuremberga se marcó á mediados del siglo XIV, influyendo en la escultura y en la pintura un distinguido escultor, Sebaldo Schonhofer, que con otros colegas dió importancia á la escultura, y buen dibujo y vigoroso colorido á la pintura; notándose en sus trabajos del-

gadas y esbeltas proporciones espiritualizadas y sentimiento suave é íntimo en las fisonomías, que reflejaban un alma intensamente fervorosa y espiritual. El altar dicho Innhoff, con la Coronación de la Virgen en el centro, es parecido en cualidades artísticas á las esculturas de Schonhofer, por lo cual se supone haber sido ejecutado sobre 1361: es de lo mejor de la escuela. Posteriores son el altar Tucher en el templo de Nuestra Señora, supuesta obra de 1385; y del siglo XV el llamado Volkancer y el Haller del templo de San Sebaldo. Todos conservan la distinción expresiva y sentimental, tradicional y característica de esta escuela.

Pero el verdadero esplendor del arte germánico no comienza hasta el público advenimiento de los Van Eyck. Estos artistas se pusieron de improviso á la altura del mejor arte italiano del siglo XV, con mayor vigor de sentimiento é intensísimo color religioso: nunca el arte alemán se expresó con más naturalidad y fuerza: sus tipos y expresiones son viriles hasta en su mayor juventud, pureza y candor. Fueron los Van Eyck familia de artistas que, como otros muchos de Italia, Flandes, Holanda y Germania, practicaban en común la pintura: así debía suceder en todas partes, en Francia, España, Suiza, dondequiera el arte era una industria ú oficio de familia. El mayor de los hermanos, *Huberto*, nació sobre 1366 en Maaseyck, al Norte de Maestricht (Limburgo, Holanda), estableciose después en Gante, sabiéndose con posterioridad que allí residía en 1424 con un hermano suyo Juan, mucho más joven que él y que á su lado aprendió y practicó la pintura con extraordinario prestigio después de sobrevivirle. De otro hermano suyo, Lamberto, sólo se sabe que fué también pintor, y de su hermana Margarita, que era miniaturista distinguida, atribuyéndosele un precioso libro de rezo hecho en 1424 para el duque de Bedfort, regente de Francia y que se conserva en la Biblioteca nacional de París. El arte que Huberto Van Eyck aprendió y el que debieron estudiar sus hermanos, era el que de tiempo inmemorial se practicaba en las preciosas miniaturas neerlandesas que tanta aceptación tenían en París durante los siglos XIV y XV donde hallaban mercado siempre abierto. El detalle meticuloso, el color brillante y la imitación realista, son cualidades que dominan en aquellas delicadas pinturas. El sello realista especialmente, era en ellas, como en la escultura belga coetánea, una cualidad saliente. El advenimiento de los duques de Borgoña al dominio de Flandes desde 1382, dió mayor impulso á la pintura, que mostró sus caracteres con brillante esplendor en cortes fastuosas de príncipes entusiastas por los primores del arte. Con todo fué precisa la aparición de los Van Eyck para su grandioso desarrollo.

Huberto Van Eyck, establecido en Gante, hizo allí su primera y espléndida aparición. Allí llevó á cabo su primera aplicación de la pintura al óleo, que hasta entonces, según parece, sólo era pintura al temple ó cola, y la primera aplicación de aceite y resinas, miel y barnices á las tablas preparadas para pintar. Su aplicación química ó empírica (que de todo pudo tener) salió por primera vez de allí para las provincias vecinas, extendiéndose á Alemania y



Fig. 1116. – La adoración del Cordero, parte central de un tríptico de los pintores flamencos Huberto y Juan Van Eyck, siglo XV

á Italia con Antonello de Mesina y á los demás países de Europa. De allí salió la primera pintura con fondos de paisaje y arquitectura que hasta entonces eran fondos dorados ó masas lisas y ornadas de oro en que destacaba la pintura. Por ellas se llama á Huberto Van Eyck el inventor de la pintura al óleo, que autores con menos fortuna que él ensayaron antes, y el inventor de los fondos de paisaje en las pinturas en tabla, en lienzo y sobre varias materias. De él data con el nuevo procedimiento el adelanto grandioso de la pintura y el mayor estudio del natural, al que un colorido más sólido y rico, más vario en medias tintas, impulsaron abiertamente. Como una de sus primeras obras, cuya autenticidad se ha puesto en duda, se señala la tabla llamada la Fuente de Vida y el Cristianismo triunfando del Judaísmo, con Dios Padre sentado en el trono. Es pieza de mucho efecto que debe atribuirse á su escuela.

Más auténtico origen tiene el doble tríptico conocido por la Adoración del Cordero Divino, en que trabajaron con magistral habilidad Huberto y Juan Van Eyck. Obra diseminada en fragmentos, hállase por partes en los Museos de Berlín, Bruselas y en San Bavon de Gante. Fué encargado al pintor por Jodocus Vyts (fig. 1116), rico ciudadano que con su mujer Lisbetta figuraron retratados como devotos en la parte exterior del tríptico. Era un altar de su capilla funeraria en la iglesia de San Bavon. Tiene en el interior, formando dos registros ó franjas, en la superior Dios Padre con triple tiara; á sus lados María y San Juan separadamente; ángeles cantando á derecha é izquierda, y al extremo Adán y Eva (hoy en Bruselas); en la parte baja y centro, la Adoración del Cordero místico, precedido de la Fuente de Vida, santos y ángeles adorando en torno; á los lados, cristianos caballeros en dos plafones á derecha; anacoretas y santos precedidos de San Cristóbal á la izquierda: estas cuatro tablas se hallan en Berlín. En la parte exterior cierran el tríptico cuatro hojas; las superiores con la Salutación y una calle de Gante en el centro, vista á través de una ventana; la inferior tiene en medio las imágenes de San Juan Bautista y San Juan Evangelista, y á sus lados de hinojos el devoto Jodocus y su esposa (fig. 1117). Las figuras todas son de admirable trabajo y gran tamaño; su estilo neogótico acentuado; los ropajes con muchos y triturados pliegues y dobleces, y la obra toda una maravilla no superada después y hecha con loable conciencia, pues Huberto Van Eyck murió tras largo tiempo de pintarla sin haberla terminado. Hízolo después su hermano Juan. Difícil es decir la parte que tuvo en la preciosa labor cada uno de los pintores, si bien la Adoración del Cordero y otras partes más severas parecen ser de Huberto, al paso que las alas con mayor movimiento pintoresco créese que sean debidas al más joven. Empezóse este tríptico en 1420.

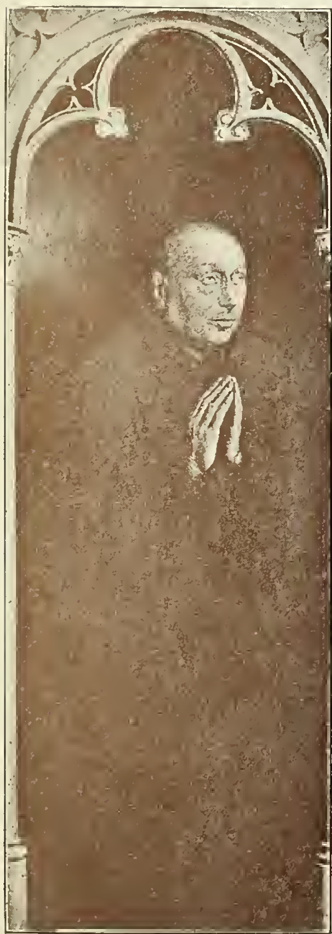


Fig. 1117. – Hoja del tríptico de la Adoración del Cordero, de Van Eyck (de fotografía)

A la muerte del hermano mayor (sobre 1426) terminó Juan Van Eyck la comenzada labor, dejándola concluída en 1432, haciendo en ella todo el trabajo que faltaba y que debía ser principalmente el de la parte externa. La vida de este artista fué desde entonces laboriosísima, quedando todavía numerosas é importantes obras suyas que lo demuestran. Antes, ya en 1422, se le halla con Juan de Baviera; á la muerte de este personaje, en 1425, entró al servicio de Juan el *Bueno* de Borgoña, á cuyas órdenes fué pintor y mensajero diplomático. Como amigo y semi-político discreto le trataba el borgoñón. Mandóle á Lisboa en 1428 para iniciar las negociaciones que le alcanzaron la mano de una princesa de Portugal, la infanta Isabel. Sus cargos diplomáticos y el prestigio de su pincel le valieron encargos numerosos de obras de sus mecenas y de principales personajes. Ya en 1421 pintó la Consagración del arzobispo Tomás Becket de Canterbury, que se conserva hoy en la Colección del duque de Devonshire en Chatsworth. Es escena de religioso



MADONA DEL CANCILLER ROLLÍN, LLAMADA TAMBIÉN DEL DONATEUR

PINTADA POR JUAN VAN EYCK. EXISTENTE EN EL MUSEO DEL LOUVRE (DE FOTOGRAFÍA)

tema con carácter coetáneo que tiene lugar en el interior de una iglesia. Su vida en Brujas, donde principalmente pintó (por lo que se le llama *Juan de Brujas)*, fué fecunda en labor preciosa de santos y Vírgenes, cariñosamente pintadas como miniaturas: la Virgen Stadel de Francfort; la Suermondt de Aquisgrán, que tiene por escena un jardín, con cipreses, naranjos y palmeras; la del Belvedere de Viena en pintoresca campiña; la de San Jorge y una santa (fig. 1118), de la Academia de Brujas, obra de 1436, y que tiene por fondo un templo gótico, cual la de la Galería de Dresde; la del Canciller Rollín, existente en el Louvre (véase la lámina aparte). El Museo de Amberes posee una Santa Bárbara (1439), con el tipo y aspecto de las Vírgenes de Van Eyck, ante la torre de un templo en construcción y con un fondo de muchos y atareados operarios y amena campiña. El tipo de todas sus Madonas y santas púberes es el de las cándidas y ruborosas doncellas flamencas burgueses. En varias (como en la del canciller Rollín) hay retratados los donadores con verdad asombrosa y viviente. Es tal vez lo mejor de esas obras. No son cuadros ni figuras de gran tamaño, como las de su hermano Huberto, sino verdaderas miniaturas al óleo. Madrid guarda en el Museo del Prado la Virgen leyendo y un religioso en hábito pardo, portezuelas de un tríptico, de verdadero primor. Retratos preciosos de su pincel hay en Berlín, Viena y Londres. Su gusto pictórico por la imitación real se ve en ellos marcadísimo, con figuras redivivas y magistrales. Su colorido es rico y consistente; su pintar concienzudo y sus conjuntos pintorescos con rasgos de cuadros de *género*. Debió ser, á lo que parece, ingenio menos sólido ó de menos nervio que Huberto Van Eyck, y más apegado á impresiones externas. Nació, á lo que se cree, en 1390 y murió en 1440.

En manos de los Van Eyck llegó el arte flamenco á su mayor carácter y á su prestigio mayor. No adquirió gran vuelo después porque era arte de la burguesía, que tomaba por modelo tipos feos; porque careció de vastos espacios decorables, como la pintura mural italiana, donde desarrollar sus cuadros; espacios de que las construcciones góticas le habían privado. Faltábale un arte antiguo y una poesía clásica que le enseñara é inspirara dándole aliento, y una aristocracia espléndida ó suntuosos mercaderes con aficiones de príncipes que lo empleara en palacios y santuarios. La pintura era en Flandes, como en Holanda y en toda Alemania, ornamento de retablos, coloración polícroma de la escultura; y sus artistas de más nota fueron meros artífices, postergados casi siempre, á pesar del talento y el genio que poseían. Por eso se acogió la pintura á miniaturas y á explayarse en el grabado, que fué arte popular asequible á todo el mundo.

En la especialidad de los altares y retratos tuvo, empero, Flandes verdaderas notabilidades en el mismo siglo XV. Tal fué *Petrus Chistus*, de Brujas (1444-1472), tal vez discípulo de los Van Eyck, autor de la Madona de Francfort (1447) y de un San Elogio ó Eloy, platero, del Museo de Colonia; Berlín tiene tablas suyas con la Anunciación. *Hugo Van der Goes*, de Gante, parece también su discípulo. Pintó el altar Potinari que se halla hoy en Santa María Nuova de Florencia, en cuyo centro figura la Adoración de los pastores y ángeles y á los lados los piadosos donantes en las hojas ó alas. Es su obra principal. Antes se le atribuía la Madona del Belvedere (Viena), que hoy se cree de Juan Van Eyck. *Justo de Gante* tiene una cena en Santa Agueda de Urbino; *Gerardo van der Meere* dejó una Crucifixión que hoy se halla en San Bavon de Gante; figuras estiradas, de pliegues abundantes y ropajes holgados, trabajados, adamascados, con trajes, tipos y aire flamencos. Figuras á veces algo retorcidas y siempre carnienjutas son las de los cuadros de esos pintores. Más importante que ellos y de la propia escuela era Rogier ó *Rogeri van der Weyden* (1400 á 1464), llamado también de la *Pasture*, autor del famoso Descendimiento de la Cruz (lámina aparte), que se halla repetido en el Escorial y en el Museo del Prado. Es autor de la Adoración de los Magos, de la Pinacoteca de Munich; del Entierro del Señor, de la Galería nacional de Londres; de una Natividad, del Museo de Berlín, y lo fué de otro Descendimiento (Lovaina) y de un Juicio final (Beaume). Era colorista enérgico, dibujante anguloso, compositor que idealizaba, aficionado á lo dramático y trágico y á las expresiones sentimentales y caracterizadas. Nació en Tournay,

hizo el aprendizaje allí (1426) y fué pintor de la ciudad de Bruselas en 1436. Estuvo en Italia en 1450, aceptó comisiones del duque de Ferrara y de Cosme de Médicis, ya viejo, y volvió á Bruselas, donde adornó la Lonja de la ciudad. Su imaginación era más de escultor que de pintor y sus trabajos ejercieron gran influjo en sus contemporáneos flamencos y germanos.

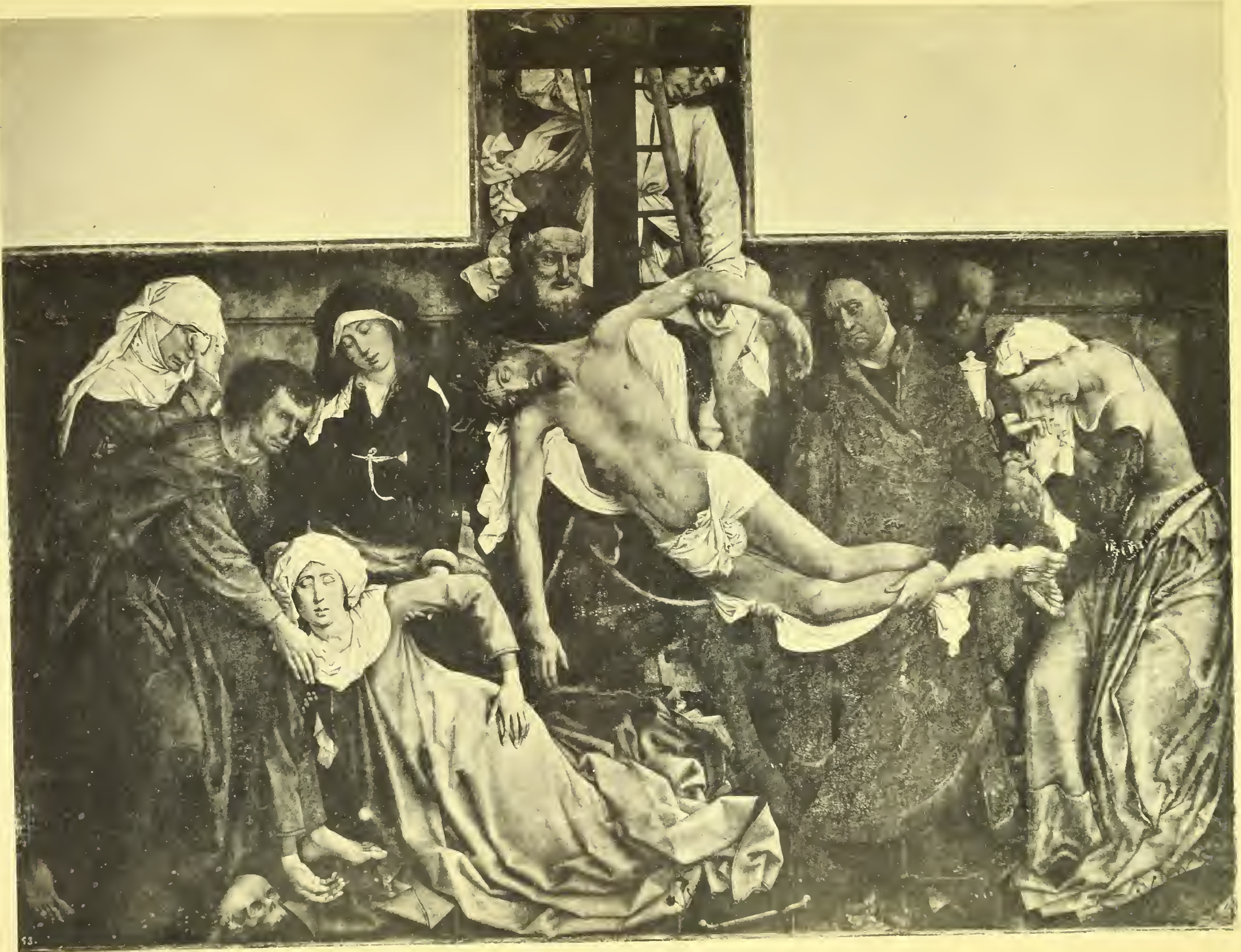
Dietrick Bouts recibió su influjo y lo transmitió á Alemania. Vivió entre 1420 y 1475. Fué al parecer maestro de Van der Weyden, trabajó en Harlem, donde pintaban *Gerhard (Gerrits)* y *Alberto van Ouwater;* pintó después en Lovaina, sobre 1450, y allí murió veinticinco años después, colmado de encargos y prestigio. Su mejor obra es el tríptico del altar de San Pedro de Lovaina (1466), cuyo centro (la Cena) está allí y las alas una en Munich y otra en Berlín. Su estilo tiene mucho carácter y sus delgadas figuras goticismo singular. Más originalidad, más grandeza y sobre todo más arte hay en las obras de *Hans Memling* (1440 á 1495), que residió principalmente en Brujas, pero que estuvo en diferentes puntos, para todos los cuales pintó (Danzig, Lubeck, etcétera), y en Italia, donde perdió la tiesura escuálida de Dietrick Bouts, trocándola en grandiosidad. Como obra de su primer estilo señalan los historiadores el Juicio final de Santa María de Danzig (1473), y de su último modo de pintar, el hermoso tríptico de Santa María de Lubeck (1491), cuyo centro está formado por la Crucifixión, composición animada con rasgos italianos y apariencias de los Van Eyck y Van der Weyden. Importantes obras suyas son las del hospital de Brujas con el Desposorio de Santa Catalina, Vida del Bautista y San Juan Evangelista, Adoración de los Magos y la Virgen adorada, por Martín van Newenhoven, este último admirable retrato y todos partes de altar y trípticos bellísimos de color y vida real. El relicario de Santa Ursula con seis cuadros, también en Brujas, es una preciosidad debida á Memling, y también lo son las tablas suyas de Munich, Turín, Madrid (tríptico). Era colorista brillante y naturalista ingenuo de animados cuadros, tranquilos personajes y excelente dibujo. Sus tipos de mujer tienen simpática ingenuidad. Pintor de la propia escuela fué también *Gerardo David*, de Brujas. Trabajó en Harlem en 1488, y su Madona de Ruan, que recuerda las de Memling, és obra llena de encantos. Sus ropajes tienen de flamenco y de italiano. Murió en 1523.



Fig. 1118. – La Virgen María con San Jorge y una santa, de Van Eyck, en la Academia de Brujas

Todos esos pintores conservaron algo de los Van Eyck, por influjo directo ó indirecto, y unen al realismo de estiradas figuras, al plegado quebrado y anguloso, con trajes bordados y tiesos, sedas, terciopelos y tisúes adamascados y llenos de ricos adornos, una coloración brillante, algo chillona, pero luminosa; sintieron todos afición por las armas, muebles y arquitecturas aparatosas y pintorescos paisajes con aspecto panorámico. Perfección técnica meticulosa y vigoroso colorido los caracteriza también.

Las obras flamencas extendieron su influjo por toda Alemania, creando en la parte alta y baja del



DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ

TABLA PINTADA POR ROGIER VAN DER WEYDEN, EXISTENTE EN LA SALA CAPITULAR DEL ESCORIAL (DE FOTOGRAFÍA)

Rhin durante el siglo xv escuelas neoflamencas que tuvieron importancia. El flamenco Van der Weyden producía muchas obras para el país rhiniano, y de Colonia iban á Flandes los artistas para estudiar la pintura y á los maestros. Las escuelas del bajo Rhin dejaron huellas marcadas del predominio de Flandes, si bien en obras que no son siempre importantes. El maestro de *Liversberg* (ó dígase maestro *Stephan*), con sus cuadros de la Pasión en ocho tablas, parece imitador de Rogier van der Weyden. *Juan Joest* de Caliar, que pintó sobre el año 1508 el altar mayor de su ciudad nativa, muestra tradiciones germánicas y flamencas. Supónesele formado con los pintores de Harlem. Es colorista brillante y delicado. Suavia y Westfalia ofrecen iguales, aunque no tan profundas influencias. El maestro de *Liesborn* (Westfalia) combinó los dos estilos en su altar del monasterio de Liesborn, con temas de la Pasión de Cristo, obra de 1465 de que Londres posee restos (Museo Nacional). En la Alemania superior y central hubo más independencia y se conservó más el tradicionalismo neogótico: en Suavia la pintura mural, allí cultivada, daba

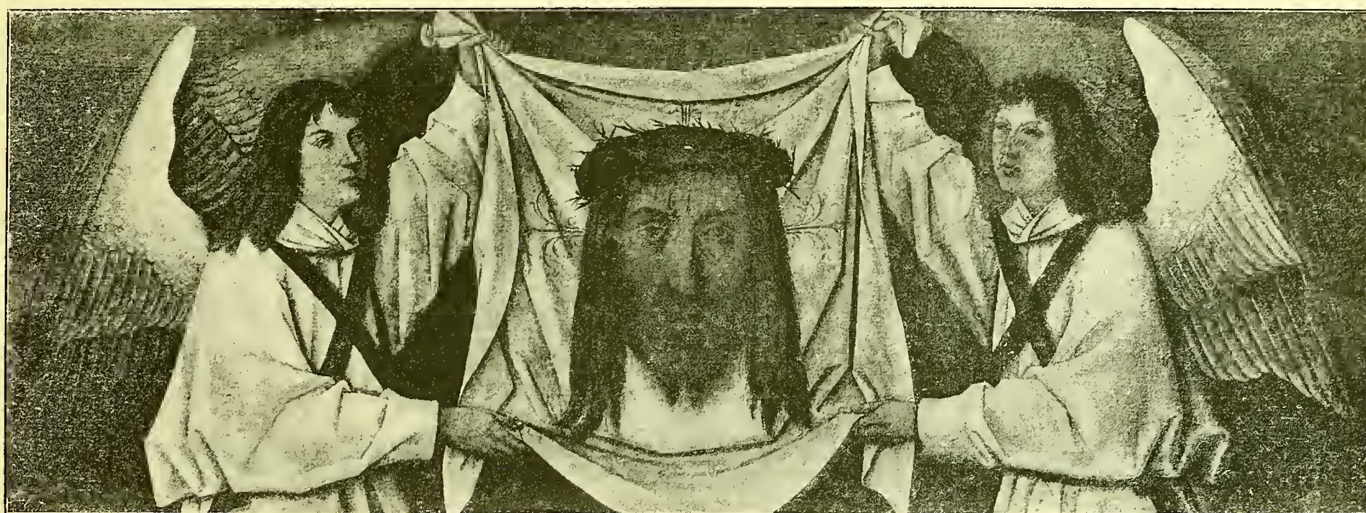


Fig. 1119. – La Santa Faz sostenida por dos ángeles. Tabla de Bartolomé Zeitbloom, en el Museo de Berlín (de fotografía)

esa independencia. *Lucas Moser* es autor caracterizado de esta escuela por su altar de Tiefenbronn (1431); pero *Fritz* de Herle fué de Suavia á Brujas y tomó más de los flamencos. El dualismo de escuelas aparece desde entonces marcado en el país germano. *Martín Schongauer* ó *Schon* de Colmar, de la escuela de Franconia (1440 á 1448), marcó más las tradiciones flamencas y la influencia de Van der Weyden. La Virgen de las Rosas en San Martín (1473) y las alas del tríptico del museo, en Colmar, dejan ver bien esa imitación: son piezas grandiosas, naturales y estudiadas, con paños admirables aunque algo quebrados. Más quebrados aparecen y como metálicos en sus grabados, de que es notable prueba entre sus Madonas y otras escenas el conocido Cristo en cruz de tradición neogótica. Este, su Entierro del Señor y su Adoración de los Magos son notabilísimos. Su autor se cuenta entre los adelantados grabadores del tiempo, que los tuvo notables, como, por ejemplo, el que firmaba con el monograma *E. S.* (1466).

Pintor germánico más independiente parece que fué *Bartolomé Zeitbloom* (1450 á 1516 ó 17), de Ulma (floreció en 1480), perteneciente á la escuela de Suavia. Sus tablas son características, y entre ellas la de la Anunciación, el Nacimiento (Heerberg), su Santa Faz de Berlín (1496) (fig. 1119) y sus preciosas tablas de San Valentín de Augsburgo. Un altar de Blunhenren le recuerda. Perfeccionó el arte de su escuela y se distinguió por sus tipos sentimentales, trajes y vivo color. Pintor de la escuela de Franconia fué *Miguel Wolghemuth*, maestro de Alberto Durero, pintor de Nuremberga (1434 á 1519), cuyas obras, de vulgarísimos tipos, le hacen suponer de poco elevado ingenio y realista poco simpático. Su altar de San Sebaldo y San Jorge (capilla Moriz), el de Hol (Munich), el de Santa María (Swickan), su doble retrato (1475) en Dessau, caso de ser suyos, tienen un germanismo marcado, plegado prolijo y bastardo naturalismo.

Los escultores germanos de los siglos XV y XVI siguieron la huella neogótica del arte de sus comarcas con tendencias realistas y pictóricas. Ocupáronse especialmente en decorar templos (púlpitos, altares, etc.) y fábricas públicas y privadas, y trabajaron en bronce y otros metales con igual maestría que en madera, piedra y barro, que colorían. Fueron más bien decoradores con prácticas de artífices, mientras se sujetaron á la tradición y estudios germánicos, sin gran influencia de Italia, que artistas por costumbres y estudios. Tenían ingenio y arte; pero les faltaba aire, atmósfera inspiradora y sobre todo impresiones y modelos clásicos. Por ello fueron industriales más bien que artistas.

Entre los escultores de Suavia los maestros *Jorge Syrlin*, el viejo y el joven, de Ulma, eran tallistas ó escultores en madera que hacían trabajos de primer orden, especialmente en esta materia. La fuente llamada Fischkasten de Ulma (gótica con chapitel) en piedra; la placa sepulcral del emperador Luis en mármol, en Nuestra Señora de Munich; la sillería del coro de la catedral de Ulma y el púlpito (madera); el altar de la iglesia de Pfazel (Treves); la Madona de Blutemburgo (Munich); la Santa Margarita del Museo de Freising y la Virgen de Botzen, hoy en el Museo de Munich, pertenecen á esa agrupación suavia de Ulma guiada por los Syrlin. Su marcado y severo realismo, á veces adusto, los caracteriza. El retrato de Jorge Syrlin en madera es de una verdad excesiva (Ulma). *Hans Brüggeman* labró el altar de la catedral de Schlewig en que hay relieves sacados de grabados de Durero; *Miguel Pacher*, tirolés, hizo el altar de Wolfang, de hermosa escultura (1481) en madera. Nuremberga ó Franconia tuvieron en *Miguel Wolghemuth* su maestro pintor, y en *Adán Kraft* y *Verte Stoss* dos maestros escultores en madera y en piedra. Verte Stoss (1459 á 1533) labraba la madera como pocos: así lo dicen su Coronación de San Lorenzo de Nuremberga, la Anunciación en relieve de Hannover (Colección Culeman) y el magnífico altar de San Juan en Cracovia: sus primeras obras las hizo aquí (1472 á 1484); después (1496) residió en Nuremberga. Tenía ingenio y fantasía y gusto realista pictórico. Adán Kraft (1455 á 1507) era realista vulgar, de fibra y mucho vigor escultural. Llenó de sentimiento su relieve en piedra de la Casa del Peso (Nuremberga, 1497), en medio de una verdad prosaica y de rasgos de la vida material. Su Madona de la Casa llamada del «cielo de vidrio;» sus Estaciones ó *via crucis* de la puerta Tiergartner; su Tabernáculo gigantesco; su Entierro de Jesús del cementerio de San Juan, donde hay su retrato, todo en la misma ciudad de Nuremberga, son obras neogóticas de verdad popular y mucho cuerpo, que revelan las cualidades de imaginero admirable que distinguían á su autor (figura 1120). *Tilman Reimenschneider* (1460 (?) á 1531) fué maestro de menos potencia, pero su sepulcro de Enrique II y Kunigunda en Bamberga (catedral) y su grandioso relieve de Maidbrunn son dignos de elogio. Residió principalmente en Wurzburgo. En fin, *Pedro Vischer*, de Nuremberga, que labraba el bron-



Fig. 1120. – Altar tallado en madera. Escuela germánica del siglo XVI (reproducción fotográfica)

ce con fuerza digna de Durero, era escultor metalista que dejó obras tan prolijas, hermosas, naturales y acabadas como el sepulcro de San Sebaldo, donde se le ve retratado con el delantal y los instrumentos del trabajo. Su cenotafio del arzobispo Ernesto en la catedral de Magdeburgo pertenece á su primer período, en que seguía tradiciones y formas góticas. Es su obra maestra el Tabernáculo de San Sebaldo de Nuremberga, obra en bronce de universal fama que hizo con sus hermanos entre 1517 y 1519, prodigio de labor y gusto entre gótico y del Renacimiento, con relieves y figuras de severos profetas y apóstoles de este moderno estilo. La lápida sepulcral del conde Hermann de Henneberg y su esposa (colegiata de Romhild), que parece tomada ó inspirada en magistrales dibujos de Durero, tiene igual estilo intermedio; y son de puro gusto del Renacimiento los relieves de la catedral de Ratisbona (1521), la sepultura de Margarita Tucherin, y la Coronación de la Virgen á ella contigua. Al lado de su padre fué Vischer fiel al estilo gótico; al influjo de su hermano Hermann (1515), y por ideas de época se hizo adepto del Renacimiento con grandioso gusto pictórico. Influyó en otros artistas, como se ve en el sepulcro de Federico II de Hohenzollern. Sobre 1513 hizo relieves en Nuremberga (Lonja), que hoy no existen, y en su vejez un arquèro y otro relieve de Orfeo y Eurídice. Nació en 1455, murió en 7 de enero de 1529: fué la figura más insigne de la plástica germánica. A su escuela pertenece *Pancracio Labens* (1492 ? á 1563), autor de el Hombre de las ocas, y á su influjo medró en el país la fundición artística.

Daniel Niuch, Jorge Syrlin, (de Ulma), *Simón Baides*, *Ulrico Creitz* (de Noerdlinga) y otros representan la vida activa de la plástica en Suavia; y con más rutina que genio, Adán Kraft, Verte Stoss, Sebaldo Schonhofer, Tilman Reimenschneider y sus colegas le dieron prestigio y desarrollo en Nuremberga y Bamberga. En Estrasburgo *Nicolás Lerch* esculpía la sepultura de Federico III, en San Esteban de Viena (1467 á 151...) y el maestro Enrique labraba allí pilas de agua bendita con interesante labor (1481). El mismo *Alberto Durero* hacía ensayos plásticos notables, como su Virgen Reina de los Cielos (1513); Adán y Eva (Colècción Gotha); San Juan predicando, relieve (Brunswick), y lòs dibujos del altar del convento de Laudaner. Esos y otros autores eran individualidades notables, mas no crearon escuelas verdaderas de escultura, pues Alemania era nación de imagineros, no país de escultores; de obras plásticas decorativas, no de escultura independiente con forma selecta, poética, monumental. Aquello era la plástica tradicional allí. En Tiesenbronn *Lucas Moser* tallaba en 1431 la Magdalena llevada por ángeles; en Suiza *Jacobo Rosch*, un altar mayor en 1491; *Miguel Pacher* trabajaba en Austria septentrional y en el Tirol; *Hans Bruggemann* entre 1515 y 1521 en el Schlewig: de éste es una Eva de prosaica forma realista del altar mayor; y en Franconia porción de colosales altares dirigidos por Miguel Wohlgemuth. Centenares de trípticos tallados ó esculpidos, adobados, dorados, coloridos, con forma y gusto más ó menos gótico ó neogótico, que fuera prolijo citar, pertenecientes más bien al arte gótico que al del siglo XVI acaban de decirnos lo que fué la escultura germánica con sello de nacionalidad. Para hallar sello escultural en Alemania es preciso es-



Fig. 1121. – Altar tallado en madera.
Escuela germánica de fines del siglo XVI (copia de fotografía)

perar que llegue la que pudiéramos denominar avasalladora influencia de la artística Italia (fig. 1121).

En el siglo XVI, empero, el espíritu artístico germánico ó teutón, que había adquirido desarrollo característico en el XV, aumentó de un modo manifiesto su importancia al empuje de tres maestros: Alberto Durero, Juan Holbein el joven y Lucas Cranach, tres pintores de poderoso ingenio, de fecundidad genial y característico é individual estilo. Con ellos creció el arte alemán, llegó hasta la meta típica del germanismo original, y tras ellos se ocultó en la penumbra para perder después la sublime fisonomía que le hizo nacional.

Alberto Durero es el prototipo genuino de la pintura germánica en el siglo XVI, viril, ruda, melancólica, meditativa, impregnada de ideas sombrías, de prosaísmo protestante, de genialidades y extrañezas, de fina poesía fantástica, y tal cual vez visionaria, entre rasgos brillantes de *humor*, fascinación de poeta y lucubraciones de ideólogo. Su retrato lo dice como sus obras, con el rostro ojeroso y macilento, aspecto sombrío expresivo y abundante pelo en profusos y largos bucles que aprisionan la faz y pesan sobre los hombros. Era hombre científico notable, escultor, pintor, grabador, calígrafo sin rival en Alemania: era poeta fantaseador delicado y realista de gran vigor, que conocía la vida, la ciencia y el arte. Protestante fué por creencia y pintor popular que reproducía escenas del pueblo en sus obras y hacía cuadros de ideas y tradiciones sagradas con figuras y escenas de sus coetáneos: su arte era nurembergués por todos sus costados. Nació de familia magiar, como lo dice su rostro, de antepasados húngaros, que eran de origen noble, como su altivo ingenio, y la ciudad de Nuremberga le vió nacer en 1471: hijo de platero ú orífice, sentía la brillantez en el arte. Estudió con Miguel Wohlgemuth en 1456, con quien se impregnó de vulgar realismo durante cuatro años. A los diez y nueve (1490) hizo un primer viaje artístico, estando tal vez en Colmar con Schonganer, en Estrasburgo y en Venecia, donde estudió grabados de Mantegna. Casó á su regreso (1494), y su vida fué trabajosa, contribuyendo quizás á hacerle sentimental y sombrío.

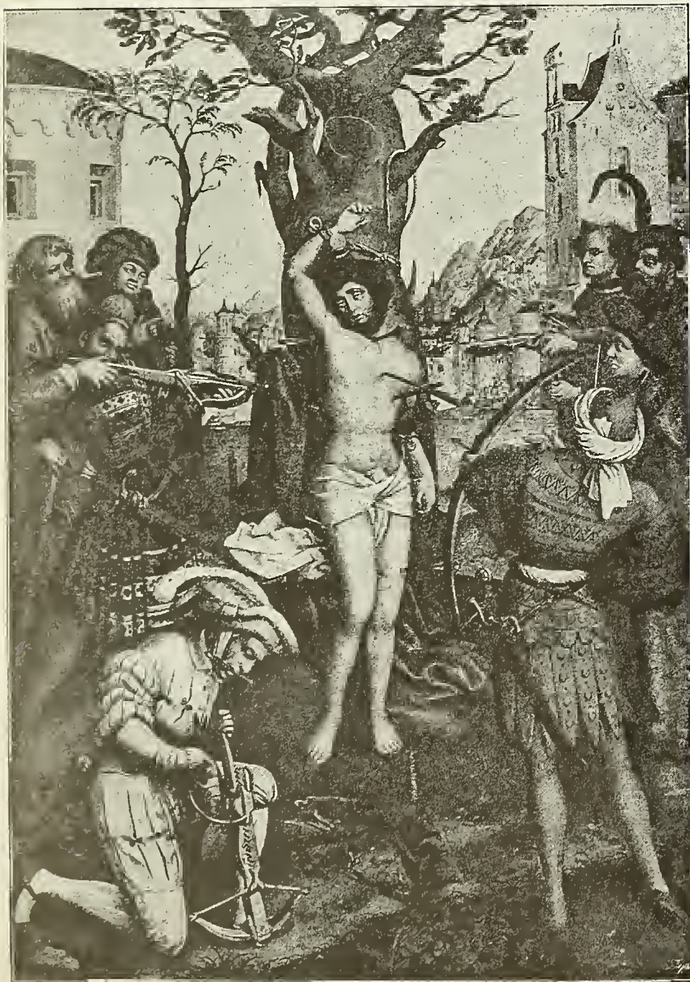


Fig. 1122. – Martirio de San Sebastián, hoja central de un tríptico de Hans Holbein (según fotografía)

Pintó pocas obras, pero de aliento; grabó mucho con fineza y originalidad envidiables: fué más dibujante y grabador que pintor, pero era pintor de nervio y colorista. De su juventud son varios retratos y el altar de Dresde con la Virgen María, San Antonio y San Sebastián; hizo también los grabados del Apocalipsis en madera con visionaria fantasía. En 1498 los terminó, y empezó después su obra colosal de la Pasión de gran tamaño y la Vida de la Virgen, dramático-fantástica aquélla, de primores pintorescos y sentimiento fino la segunda. Hizo otra serie de la Pasión más en pequeño, de un naturalismo peregrino. Pintó también en 1504 la Adoración de los Reyes que existe hoy en los Uffizi. Estuvo en Venecia (1505) por dos veces en un año, gozándose con el esplendor de Italia, su hermoso cielo y su sol confortador. Allí dió nuevo calor á su ingenio. Conoció á Juan Bellini é hizo en 1506 su Virgen de las Rosas, bajo influencia veneciana; pintó también el díptico de Adán y Eva del palacio Pitti. En 1509 pintó una Asunción para Jacobo Haller de Francfort; en 1511 otro altar,



LA SANTÍSIMA TRINIDAD

POR ALBERTO DURERO, EXISTENTE EN LA REAL GALERÍA DE PINTURAS DE VIENA (DE FOTOGRAFÍA)

inferior en méritos, de que diseñó el tallado marco, y por entonces la Santísima Trinidad (lámina aparte) del Belvedere de Viena, que entre inspiraciones neoitalianas tiene el nervio de su originalidad, presentando un concurso imponente de bienaventurados extáticos ante la majestad de Cristo en cruz y de Dios Padre dolorido y grande. Sus grabados la Melancolía, el Caballero, la Muerte y el Diablo (1513), San Jerónimo anacoreta (1514), pertenecen á esta época, como otras Madonas (1511 á 1513) y su obra maestra en grabado la Santísima Trinidad (1511). Para el emperador de Alemania dibujó en 1512 el Triunfo de Maximiliano y las preciosas orlas del libro de oraciones de este soberano (1515), estampado en Augsburgo por Schonsberger. La fantasía caprichosa de Durero aparece en aquellas orlas entre primores caligráficos y rasgos geniales populares, humorísticos, de elegancia y originalidad. Hasta entonces no parece que le hubiese sido propicia la fortuna. En 1518 pintó la Muerte de la Virgen (Inglaterra). Fué con Carlos V á Bélgica en 1520 y recibió allí ovaciones que recordó con júbilo en su libro de memorias: en Flandes fortaleció sus ideas protestantes, siendo producto de ellas sus cuatro severísimos apóstoles Pablo, Marcos, Juan y Pedro, llamados los *cuatro sostenes de la Iglesia* ó los *cuatro temperamentos*, que componían un díptico pintado en 1526 para el Concejo de Nuremberga. Protestantismo adusto y sombrío revélase en ellos. Figuras redivivas son sus retratos grabados ó pintados, Pirkeimer, su fiel amigo, Erasmo, Maximiliano Holzchuher, un retrato de Madrid (1521), el de su padre, su propio retrato (1500), que es trasunto del pintor y de su temperamento. Murió en Nuremberga en 1520. Su monograma AD superpuestas le caracteriza.



Fig. 1123. – Retrato por Hans Holbein el joven (de fotografía)

Ingenio de más viveza y movilidad que el de Durero, más caprichoso, flexible y tal vez extenso, algo atrabiliario, que parece siempre joven en sus grabados y fantasías, es el de Hans Holbein. Fué hijo de *Hans Holbein el viejo*, nacido en Augsburgo entre 1460 y 1470. Éste ejecutó varias notables pinturas en tabla y grabados, algunas de las cuales se confunden con las del joven, como su tríptico del Martirio de San Sebastián (fig. 1122), que tiene en las hojas á Santa Bárbara y Santa Elisabeth (es de 1516). Murió en Isenheim (Alsacia) en 1526. La suerte fué adversa desde la mocedad para *Holbein el joven;* veleidosa é insegura siempre, pues tras laboriosa juventud le llevó á diferentes partes y á morir en tierra extraña.

Nació en 1490 y residía en Basilea en 1515, donde dibujaba rótulos, enseñas, grabados, iniciales, franjas y vidrios de colores. En relaciones con Erasmo de Roterdam, compuso la serie de peregrinos grabados marginales del *Elogio de la locura*, impreso en 1517. Pintó retratos en 1519, tan notables como el de Bonifacio Amerboch (Basilea), y en 1522 decoró con históricos temas y asuntos míticos la sala del Consejo municipal. Residiendo allí hizo algunas de sus mejores obras religiosas, tales como su Pasión para ser pintada en vidrieras, de que hay dibujos en Basilea; varias de estas mismas composiciones que reprodujo en tablas formando ocho cuadros de mucho efecto (Museo de Basilea); la Virgen de Solothurn (1522, Londres) y la Madona del burgomaestre Mayer (Darmstadt). Produjo con chispeante vena y genial *humorismo*, impregnado de tétrica ironía, sinnúmero de grabados con los triunfos y hazañas de la muerte, cebándose en todas las clases y potestades humanas, cargando como buen reformista la mano en figuras y dignidades católicas. Hizo también otra serie de dibujos satíricos de Roma, la corte romana y sus adep-



Fig. 1124. – La Adoración de los Reyes Magos, tríptico pintado por Hans Baldung (reproducción fotográfica)

tos. Residió desde 1526 en Inglaterra, apoyado por Tomás More, y estuvo allí dos años; volvió á Basilea en 1528; mas en 1532 dejó por completo su segunda patria, permaneciendo en Londres hasta 1543 en que murió de epidemia. Fué aquella la época de su mayor gloria. Túvole á sueldo Enrique VIII (1537), y lo mejor de la grandeza y potentados le encargaron sus retratos. El de Juana Seymour (lámina aparte) es una de sus preciosidades de entonces, como asimismo el del joyero Morett (Dresde) y otros de Berlín, Francfort y quizás el anciano de Madrid. El Erasmo y la Ana de Cleves del Louvre son de sus mejores tiempos. Inglaterra y Alemania tienen la flor de sus pinturas, de penetración perspicaz tan fina en las cabezas, de dibujo tan correcto y sentido en todas sus partes, de expresiones meditativas tan difíciles y de tan bella ejecución y colorido como las mejores obras que se han producido en Alemania. Figuran sin disputa en ellas las más hermosas, más dramáticas y trágicas, cómicas y satíricas que en pinturas y grabados diera el ingenio teutón. Hans Holbein el joven fué el que más buscó la belleza entre todos los maestros de Suavia (fig. 1123).

Más apegado al común realismo y de menos vuelo era *Lucas Cranach* (1472-1556), de apellido *Muller* y no *Sunder*, como hasta poco ha se le llamaba, otro de los últimos pintores de espíritu alemán que representó arte é ideas religiosas de su tiempo. Salió de la escuela de Franconia, pero no tenía la importancia, empuje ni originalidad de Alberto Durero, su coetáneo. Como él, se adhirió á la Reforma, figurando siempre como hombre activo al lado de Lutero. Éste, Melanchton y Catalina de Bora fueron sus amigos. Por ello fué pintor de cámara de cuatro Electores sucesivos de Sajonia, desde Juan Federico *el Cuerdo*, á Federico *el Magnánimo*, con quien sufrió prisión y de quien fué burgomaestre. Su pintura religiosa era pintura de secta, sin gran elevación de ideas, pero de apariencia agradable: tales son su Cristo y la Mujer adúltera (Munich); los altares de la catedral de Meisen y los de la iglesia de Schneeberg, con el Calvario y temas de la Muerte y Juicio final; el de Wittemberg con la Cena entre reformistas, y el de Weimar con Cristo triunfante y en cruz, á cuyo lado están Lutero y Cranach como dos iluminados. Sus Madonas (Munich), su Niño Jesús Redentor (grabado), su Adán y Eva (Colección Schuchordt) y sus figuras míticas y alegorías (verbigracia Venus y el Amor) tienen atractivo y gracia. En todas sus obras hay colorido brillante y deseo de agradar; frescor que no repele, suelto pincel algo conciso, intención realista que cae en vulgaridades, geniales extrañezas, dibujo intencionado, pero con descuidos, poca imaginación y ninguna fantasía, repetición de tipos á cambio de ingenuidad expresiva, característica llaneza y popular originalidad. Fué el último eslabón de la escuela de Sajonia. Su hijo solo, casi aislado, le recordó solamente.

Discípulos é imitadores salieron de las diferentes escuelas alemanas, que produjeron cuadros y grabados dignos de recordarse. Al influjo de Durero aparecieron *Juan Leonardo Schonfelin* (1476 á 1549), grabador fecundo y pintor; los hermanos *Beham*, *Sebaldo* (1500 á 1550) y *Bartolomé* (1502 á 1540), cuya labor, la del primero en especial, tiene fineza é intención popular humorística; *Alberto Aldorfer*, que trabajaba en Ratisbona en 1505 y murió en 1538; *Matías Grunewald*, excelente colorista; *Enrique*



JUANA SEYMOUR, TERCERA MUJER DE ENRIQUE VIII DE INGLATERRA

RETRATO PINTADO POR HANS HOLBEIN, EL JOVEN. EXISTENTE EN VIENA (DE FOTOGRAFÍA)

Aldegrever (1502 á 1555), dibujante de energía y carácter; *Hans Culumbach* († en 1522), discípulo de Jacobo dei Barbari; *Jorge Penez* (1523 á 1550 ?), que en pintar retratos y en grabar aventajó quizás á los demás, siendo buen imitador de Durero, y *Juan Springenklee*, buen iluminador y hábil en labrar madera y grabarla († 1540): éstos y otros pintores producían grabados en madera ó metal, pintaban retratos y hacían buenos cuadros que fuera prolijo enumerar y procuraban renombre á la pintura de Franconia. Aquí y después en Suavia, *Hans Burgkmair* daba pruebas de gran vigor y arte en tablas como las de San Enrique y San Jorge (Augsburgo), en grabados de enérgica fantasía y antes en el Triunfo de Maximiliano, de Durero. Augsburgo fué su estancia (1472 á 1559); mas tenía aceptación y mercado en toda Suavia. Al influjo de Holbein y de *Cristóbal Amberger* (nacido en 1490) que pintaba hermosos retratos, *Jost Dienecker* (1512) y *Daniel Hopfer* producían preciosas viñetas y grabados de gran tamaño; en Berna, *Nicolás Manuel el Alemán* (1484 ? á 1530), pintaba una hermosa Danza de la muerte y agudas sátiras de buen protestante contra el papado; en Basilea, *Ur Graf* (1503 á 1525) dibujaba á granel para grabar en madera escenas populares de la soldadesca; en Alsacia, *Hans Baldung*, de Gnumd (Suavia) (fig. 1124) dibujaba retratos, cuadros piadosos y grabados, residiendo en Estuttgart (1509), y *Matías Gruneval*, el menor, recordaba á Cranach con obras de buen colorista. En fin, *Miguel Pacher* (1401) era en Austria pintor notable á quien recuerdan sus pinturas del altar de San Volfang. El arte alemán había alcanzado con tanto número de escultores, pintores y grabadores toda su expansión, prestando grandes servicios á la Reforma y recibiendo apoyo de ella.

Pero el influjo de Italia y los viajes de los alemanes y flamencos de todas regiones y tiempos á Italia, preparábanse á desmedrar el germanismo, haciendo perder su carácter á la pintura y escultura alemanas, que iban á abandonar los reformistas, convertidos en iconoclastas después de 1550. La pintura de Flandes, que en el siglo XV tenía su centro principal en Brujas, lo trasladó á Amberes á principios del siglo XVI. Allí floreció *Quintín Massys*, que nació en Lovaina en 1466. Uno de sus primeros cuadros es el altar de la iglesia de San Pedro de Lovaina con la Sacra Familia en el centro, y en las alas admirables imágenes de Santa Ana y San Joaquín ofreciendo á la Virgen que ha de nacer. Hacía preciosos retratos como los dos que tiene en Windsor. Cristo en el sepulcro del Museo de Amberes es de las bellas obras de Massys; todas indican influjo italiano, con viril forma realista que aspira al ideal expresivo y vigoroso. Murió en 1530. Es de la propia época *Lucas de Leyde* ó *Jacobz* (1468 á 1533), cuyos grabados de los Campesinos, Cristo y la Magdalena y la tentación de San Antonio son originalísimos y tienen por fondo pintorescas campiñas al modo del Renacimiento. Era discípulo de *Cornelis Engelbrechtsen* (1468 á 1523), dibujante con aspecto dramático. La influencia de la arquitectura italiana coetánea y de Marco Antonio se ve en los cuadros y grabados de Massys y Lucas de Leyde. *Jerónimo Bosch* ó *van Acken* (1465-1516) ha de ser incluído en el grupo por una Huída á Egipto y una Kermesse. *Pedro Brueghel (le paysan ou le drole)* (1525), era grabador de tipos vulgares y de paisajes.

Antes de que Amberes se entrase por las sendas del Renacimiento, el arte flamenco propiamente nacional, sin influencia italiana, dejó obras que en algunos puntos allá se van con las pintadas por Van Eyck, Memling y demás maestros viejos. Eran producto de idénticos sentimientos. La fe antigua revivía en estos nuevos maestros, flamencos por la sangre y en cierto concepto precursores del Renacimiento. Así acontece con *Juan Gossaert*, cuya tabla de *San Lucas pintando la Virgen*, del Museo de Praga, tiene en el espíritu carácter de obra gótica y en la escenografía pormenores de la arquitectura neo-clásica; con *Juan Mostert*, autor de una *Adoración de los Reyes Magos*, en el Museo de Bruselas, encantadora por su severidad y por su sencillez grandiosa; con *Marinus* que se adelantó á los holandeses al pintar *Los cambistas*, del Museo del Prado; con *José van Cleve*, tan alemán en su *Virgen en oración*, que no parece sino que hubiese entrevisto los plegados de Durero y aun los rostros de sus Vírgenes y santas; con *Bernardo van Orley* y *Pedro Coucke*, que trataron los asuntos religiosos saliéndose ya de la composición

simétrica, á la que todavía pagaron tributo los artistas de principios del siglo XV; y por fin, *Franz Floris*, que con sus aficiones romanas y con su ejemplo acabó de arrastrar á la pintura flamenca hacia Italia, y que produjo obras de estrambótico carácter, reminiscencia de las diabólicas locuras de Jerónimo Bosch. En *Martín de Vos* (1532 á 1603) y en *Adriano Tomás Key*, los vislumbres de italianismo asoman ya resueltamente. Compárese el *San Lucas pintando la Virgen* de Martín de Vos con la tabla del propio asunto de Gossaert, y se verá la distancia que media entre ambas. La Virgen del primero parece ya una *Madona* de Andrés del Sarto. Haciéndose cada día más marcada la influencia extranjera, el espíritu nacional se sintió movido á protestar con mayor fuerza en contra de ella, y en la batalla llamó en su ayuda al arte popular, á la pintura de las gentes sencillas. Este movimiento tuvo su encarnación en *Pedro Brueghel*, á quien hemos citado anteriormente como grabador de tipos vulgares y de paisajes. En sus asuntos campestres y familiares se puso al nivel casi de los artistas del siglo inmediato. En algunas obras su ingenio mordaz, su sátira intencionada le hacen parecer el Rabelais de su época y de su país, según lo dice, por ejemplo, *La batalla de Cuaresma contra Carnaval ó de los flacos contra los gordos*, ó mejor dicho, de la vigilia contra la carne.

Con estos artistas puede darse por cerrada del todo la lista de los maestros primitivos de la Flandes, de aquellos que en ocasiones, según hemos dicho antes, conservan aún reminiscencias del arte gótico. Rubens y Van Dyck y los demás, de que hablaremos luego, pertenecen ya al arte del Renacimiento en su completo desarrollo.



DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ

CUADRO PINTADO PARA LA CATEDRAL DE AMBERES POR PEDRO PABLO RUBENS (DE FOTOGRAFÍA)

LA PINTURA FLAMENCA Y HOLANDESA

(De los siglos XVII y XVIII)

Á fines del siglo XVI, en 1577, nació Pedro Pablo Rubens en Siegen, ducado de Nassau, donde se había refugiado su padre durante las guerras de Religión. Hasta 1640, en que acaeció su muerte, fué Rubens el pintor predilecto de su época, el artista á quien llamaron los soberanos y las corporaciones para que se ocupase en la pintura de retratos, de cuadros religiosos y de algunos históricos, como la famosísima galería de María de Médicis que se guarda en el Louvre. Después de la muerte de su padre le llevó su madre á Amberes, donde fué por algún tiempo paje de un gran señor, estudiando poco después la pintura, primero con Adán van Noort y luego con Otto Venius. En 1558 se fué á Italia, deteniéndose primero en Venecia y yéndose luego á la corte de Mantua, en donde el duque Vicente de Gonzaga le nombró su gentilhombre. Era Rubens arrogante mozo, de una elegancia innata, tan agradable en el trato como caballeroso en sus maneras, y de ahí en gran parte el éxito que obtuvo en todas las cortes que visitó, apenas hubo pisado sus salones. Era además despejada su inteligencia y no escasa su instrucción, debiendo á todo esto las misiones diplomáticas que se le confiaron, empezando por la que le dió el citado duque de Mantua. En Italia estudió las obras maestras de su arte hasta que hubo de abandonarla por causa de una grave enfermedad de su madre.

En 1609 se estableció en Amberes y se casó con Isabel Brandt, hija del secretario de la ciudad, que perdió en 1626. María de Médicis le llamó á París y le encargó que decorase la gran galería del palacio de Luxemburgo. En París conoció al duque de Buckingham, quien le comunicó los deseos que tenía Carlos I, su soberano, de que se restableciese la buena armonía que había habido entre Inglaterra y España. Rubens enteró de esta conversación á la infanta Isabel de los Países Bajos, la cual le envió en 1628 al rey de España con una misión diplomática que tenía por objeto restablecer la paz entre las dos coronas. En este viaje, que le permitió dar á conocer sus dotes de diplomático, trabó relaciones con Velázquez. De regreso á Amberes contrajo matrimonio con Helena Fourment, mujer joven y de peregrina belleza, que le sobrevivió.

Hemos indicado antes que son en gran número las obras que ejecutó Pedro Pablo Rubens. Todos los museos importantes poseen en mayor ó menor grado pinturas suyas, muy notables algunas; mas para formar idea cabal de su ingenio se hace forzoso visitar la catedral de Amberes. Figuran allí sus dos admirables cuadros *La Crucifixión* y *El Descendimiento*, asombro de cuantos los contemplan con alguna detención. No es que en estas dos pinturas dejen de verse los defectos peculiares de Rubens; existen en ellas, y aun quizás la exageración en el dibujo, sobre todo en la musculatura del cuerpo humano, esté más acentuada que en otras creaciones suyas. En cambio se encuentran en aquellos dos cuadros, en su mayor relieve, sus méritos capitales, cuales son la vida de las composiciones, el frescor de las tintas, la potencia del modelado, la rica y espléndida armonía de los conjuntos. Sin disputa *El Descendimiento* es superior á *La Crucifixión*, por lo cual se le considera la obra maestra de Rubens. La impresión que produce difícilmente puede olvidarse. Se mueven las figuras, respiran, hay aire en aquel espacio, envuelto por un sen-

timiento de respeto que si no llega á la intención religiosa de los Van Eyck y de los Memling, dimana de idéntico origen. He ahí lo que dió motivo á que Rubens pintara las citadas composiciones. Es caso curioso y que da idea de una época. Poseía Rubens en Amberes una casa y un jardín, en cuya área hizo construir un cuerpo de edificio, metiéndose éste en el terreno contiguo, propiedad del gremio de arcabuceros. Quiso éste empapelarle por aquel motivo, y para impedirlo el burgomaestre de Amberes, grande amigo de Rubens, trató de conseguir que el asunto se arreglase amistosamente. Los arcabuceros pidieron que les pintase un tríptico dedicado á su patrón San Cristóbal. No fué el tema del agrado de Rubens, quien apoyándose en la etimología griega de Cristóbal, que significa «el que lleva á Cristo,» hizo un Descendimiento de la Cruz, en el que Jesucristo está sostenido por distintos personajes. Dícese que los arcabuceros no se dieron por satisfechos con esta interpretación, por lo que más tarde Rubens pintó en las hojas que cierran el cuadro un San Cristóbal colosal. Lo que sí es cierto que algunos años después pagaron los arcabuceros una cantidad á Rubens como adición ó suplemento y que le ofrecieron á su mujer un par de guantes que costaron ocho florines y diez dineros.



Fig. 1125. – Bacanal, cuadro de Pedro Pablo Rubens. Galería *degli Uffizi*, Florencia (de fotografía)

Los retratos de Rubens son de notar por su magnificencia, que también puso en sus demás pinturas. Entre las más famosas que dejó su pincel se cuentan el *Jardín de Amor* (Museos del Prado y del Louvre); retrato ecuestre de Felipe II (Museo del Prado); el regio tríptico de San Ildefonso (Museo de Viena), en cuyas hojas laterales están representados arrodillados los archiduques Alberto é Isabel, con disposición semejante á la de los antiguos trípticos votivos; el conde y la condesa de Arundel, grupo delicioso y propiamente señoril (Pinacoteca de Munich); los hijos de Rubens y de Isabel Brandt (Galería Liechtenstein); y por fin, la mencionada vida de María de Médicis, que existe en el Museo del Louvre en París. Esta serie de pinturas decorativas es quizás la más defectuosa de sus obras, pero al propio tiempo la que más clara idea da de su peregrino talento. Gran parte del trabajo lo ejecutaron sus discípulos más hábiles. Él trazó las composiciones y dirigió la ejecución, inspirando á los que en ella se ocuparon. «El ingenio del artista – dice un crítico francés – aparece allí con su pasión por las escenas alegóricas, con su interpretación, extraña á veces, de la mitología, con su gusto determinado por las figuras desnudas, las formas tormentosas y las actitudes violentas (fig. 1125). El color es magnífico en todos los cuadros, teniendo algunos de ellos figuras que son verdaderas obras maestras en el concepto de la expresión, como por ejemplo la de la reina en el *Nacimiento de Luis XIV.*»

Rubens es uno de los pintores más flamencos entre los que brillaron en su patria, y tiene todas las cualidades y todos los defectos del arte de su país. Es grandioso como pocos, y en ocasiones siente con una intensidad que deja admirados á cuantos contemplan sus obras capitales. Tiende al énfasis como el genio flamenco, y bien puede decirse que en sus cuadros, sobre todo en los de la galería de Médicis, preludió el barroquismo, ó mejor diríamos, lo entronizó en la pintura. No dibuja ni compone como Rafael, no tiene la ponderación del Ticiano y del Veronés, ni el valiente naturalismo de Velázquez, pero posee un dibujo, un colorido y una luz que son suyos propios, lo cual no es poco decir en el terreno del arte. Fué, pues, original con sus carnaciones luminosas, con el modelado enérgico, con los toques de rojo y de azul



CARLOS I DE INGLATERRA

CUADRO DE VAN DYCK, QUE SE CONSERVA EN LA REAL GALERÍA DE PINTURAS DE DRESDE (DE FOTOGRAFÍA)

oscuro que producen contrastes encantadores. De ahí su renombre y el que se le ponga entre los más conspicuos pintores del mundo.

Hasta fin del siglo XVII persiste la influencia de Rubens. Sus discípulos fueron numerosos, yendo al frente de todos Antonio Van Dyck, y siguiéndole Jordaens, Snyders, Brueghel y otros muchos. Antonio Van Dyck (1599-1641) entró en el taller de Rubens en 1620 para ayudarle en sus obras. También fué á Italia, volviendo luego á Amberes, en donde pintó lienzos importantes, pasando en 1632 al servicio de Carlos I de Inglaterra, con título de primer pintor de la corte. En aquella ocasión comenzó y ejecutó la serie de retratos que han inmortalizado su nombre. Las maneras aristocráticas de Van Dyck re avenían muy bien con la sociedad que frecuentaba, con lo cual le pasaba en Londres lo que á Rubens en Mantua, ó sea que fuese del agrado de todos por su persona y por su talento. De los retratos que pintó ofrecen especialísimo interés los de la familia del desdichado rey Carlos I, puesto que además de ser todos obras maestras de la pintura, reunen la circunstancia del conmovedor recuerdo histórico que despiertan. Carlos I sintió por Van Dyck afecto vivísimo. Nombróle caballero, le concedió una crecida pensión y le señaló un apartamento en palacio para invierno y una residencia en el campo para el verano. Visitaba el rey con frecuencia á Van Dyck para verle trabajar y para olvidar con su conversación las inquietudes de la política, y á pesar de la malísima situación del reino, á la muerte del ilustre artista prometió á su médico trescientas libras si conseguía curarle. Van Dyck asistió al crepúsculo del poder real.

Además de los retratos de Carlos I (véase la lámina aparte) y de su familia han de ponerse entre las obras más inspiradas de Van Dyck otros varios que se conservan hoy en los más ricos museos de Europa. Entre ellos merecen citarse el del príncipe Bentivoglio (Galería Pitti), los del pintor y sir Porter y el espléndido de lady Oxford (Museo del Prado) y el de María Tasis (Galería Liechtenstein en Viena). Su laboriosidad hizo que no se ciñera á la pintura solamente, sino que se explayara en el grabado, especialidad en que dejó páginas soberbias en la colección denominada *Icones principum et virorun.*

Señálase Van Dyck por una elegancia íntima, por una distinción y nobleza que se advierten en todos sus cuadros. Esta es su cualidad característica. Al pasar por su paleta y por su pincel los personajes por él retratados, conviértense en figuras nobles que semejan todas formar parte de la aristocracia ó de la cuna ó del talento. Esta gracia existe en su dibujo, como existe asimismo en su colorido, armonioso, fino, con gran sobriedad de tintas y gran suavidad en el claro-oscuro.

Jaime Jordaens (1583-1678) fué grande amigo de Rubens, quien le dió excelentes consejos, debiéndose á esto el que se le haya incluído entre sus discípulos, cuando en realidad no trabajó nunca en su taller. Poseía una hermosa fortuna y su vida no presenta incidentes dignos de contraste. Se casó con la hija del pintor Adán van Noort, la bella Catalina, de la que ejecutó diversos retratos. Jordaens en sus escenas de familia y en los *conciertos* — asunto repetido en sus cuadros — no cesó de reproducir las espléndidas líneas de su mujer y al par las de aquellas jóvenes flamencas, frescas y sonrosadas, á quienes pintó riendo y con un vaso de vino ó cerveza en la mano. Decoró la llamada Casa del Bosque, cerca del Haya, y dibujó cartones para las fábricas de tapices de Bruselas. Reune Jordaens algunas de las grandes cualidades de Rubens, pero no pocas veces, exagerándolas, las convierte en defectos.

Gaspar de Crayer fué también un imitador de Rubens, más débil que Jordaens. Francisco Snyders (1579-1657), famoso por sus cuadros de caza y de animales, también se cuenta como asiduo colaborador del grande artista de la escuela flamenca. Rubens y Jordaens pintaron frecuentemente figuras en sus cuadros, y él á su vez puso animales, flores y frutas en los lienzos de los dos mencionados artistas. Con idéntica holgura trató los animales y la naturaleza muerta, siendo vigoroso en la pincelada y de una verdad en ocasiones difícilmente asequible.

Rubens y los primeros artistas flamencos fueron igualmente los colaboradores de otro pintor emérito del propio país, Brueghel de Velours (1568-1625). Muestra éste en sus cuadros suma habilidad y riquísima

imaginación. Pintó muchísimo, por lo común obras de reducidas dimensiones, si bien no dejó de ejecutar algunos lienzos de gran tamaño, como *Los cinco sentidos*. Tuvo una descendencia larguísima, de modo que su genealogía hasta 1771 comprende los nombres de veinticinco pintores.

No cabe olvidar en la historia de los pintores flamencos á Francisco Porbus el joven (1569-1622) que apenas estuvo en su patria, trabajando siempre en Holanda, Francia é Italia, y que hizo retratos que si no llegaban á ser obras maestras se acercaban mucho á esta altura; y á Justo Suttermann (1597-1681), cuya colección de retratos históricos constituye un precioso documento para la historia de la Toscana y de la dinastía de los Médicis, célebre por espacio de más de medio siglo.

Reina hoy día cierta confusión al clasificar los artistas del Norte de Europa, dimanada de que algunos historiadores y críticos ponen en las escuelas flamencas á pintores holandeses y alemanes. Esto ocurre, entre otros, con David Teniers, á quien muchos críticos consideran como uno de los más conspicuos artistas de la escuela holandesa, mientras otros le colocan en el número de los flamencos, tras de Jordaens y de Crayer y como el representante más genuino de la pintura llamada de género. Estas divisiones en el fondo tienen escasa importancia tratándose de artistas y de comarcas que muestran rasgos comunes y frecuentemente idénticos. Por estos motivos, siguiendo nuestra reseña, trataremos ahora de los primeros maestros holandeses, entre quienes ponemos en primera línea á Rembrandt Van Ryn (1608-1669) y al mencionado David Teniers.

Es un hecho admitido que la escuela de Brujas fué la cuna de la escuela holandesa, lo propio que de la escuela flamenca. Lucas de Leyde y Juan Mabuze deben colocarse entre sus iniciadores. Cerca de Leyden nació también el maestro más insigne de la escuela holandesa, Rembrandt Van Ryn, que ha dado materia para numerosas patrañas, sin duda dimanadas de ser su carácter algún tanto estrambótico. Se ha contado de él que era asombrosamente avaro, que se hizo pasar por muerto á fin de vender más caras sus pinturas, que se complacía en frecuentar el trato de las gentes más bajas y ordinarias yendo en compañía de los rotos y descamisados, y que dejó una gran fortuna después de haber vivido como un miserable. Todo esto lo desmienten las investigaciones de los historiadores, ya que Rembrandt fué grande aficionado



Fig. 1126. – Los síndicos del gremio de mercaderes de paño, por Rembrandt Van Ryn. Museo de Amsterdam (de fotografía)



REMBRANDT Y SU ESPOSA SASKIA

CUADRO DE REMBRANDT, QUE SE CONSERVA EN LA REAL GALERÍA DE PINTURAS DE DRESDE (DE FOTOGRAFÍA)

á las estampas raras, lo cual no se compadece con la sórdida avaricia que se le supone, pues no podía adquirir tales estampas sin aflojar en mayor ó menor grado los cordones de la bolsa. Hay más, puesto que se tiene por hecho cierto que un desmesurado amor á los objetos de arte ocasionó su ruina, muriendo sin dejar caudal, habiendo costado su entierro quince solos florines. Entre sus estampas se encontraron obras de Mantegna y de Marco Antonio, y entre los muebles y objetos vendidos después de su fallecimiento, figuraron varias estatuas antiguas, una de Cupido y bustos de Homero y Sócrates. Quien poseía semejantes objetos no pudo vivir como un avaro. La colección de Rembrandt se vendió por nada á causa de la cruel miseria que afligía á Holanda, la cual era tanta que en la ciudad de Amsterdam se contaban dos mil habitaciones desocupadas, debido todo á los sucesos políticos que aplastaron el país.

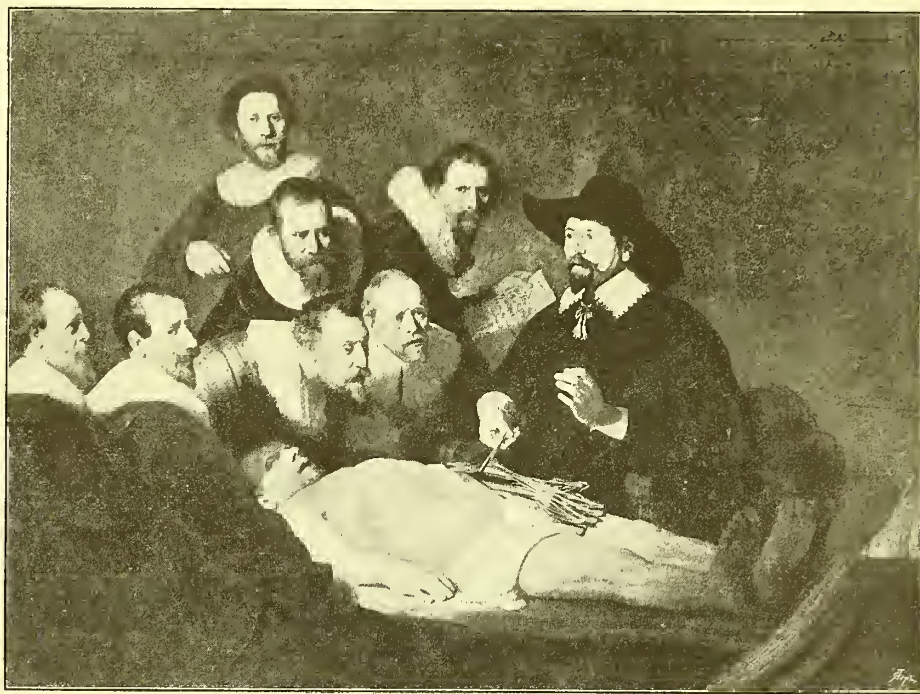


Fig. 1127. – La lección de anatomía, cuadro de Rembrandt. Galería de la Haya (de fotografía)

Ofrece Rembrandt en sus lienzos dos estilos diferentes. En el primero, al que pertenecen *Los síndicos del gremio de mercaderes de paño* (fig. 1126), la *Lección de anatomía*, del Museo de la Haya (fig. 1127), y los retratos de *Rembrandt y su esposa brindando* (véase la lámina aparte), domina la luz del día con limpidez, la entonación de las carnaciones es clara y la pincelada fácil. En el segundo se preocupa el artista de presentar el contraste de las grandes masas de oscuro con los efectos luminosos enérgicos. Este último estilo es el que le caracteriza especialmente. Lo que alcanzaron los maestros florentinos y romanos con la pureza de las líneas, Rembrandt Van Ryn lo obtuvo por medio de los efectos vigorosos de luz. Los flamencos y holandeses primitivos pusieron la luz por igual en sus cuadros, apareciendo todos los cuerpos casi igualmente iluminados. Rembrandt procedió por manera diversa. Concentró la luz en el personaje principal y en la parte de la escena pintada en el cuadro que tuviese mayor interés, y dejó luego en la penumbra ó en la sombra á los demás personajes. Gracias á este procedimiento, al contemplar el espectador un cuadro de este estilo, siente una impresión vivísima, producida singularmente por la luz, la cual hace el doble efecto de dar relieve y vida á determinadas figuras y de esparcir sobre ellas una atmósfera ideal que tiene á veces carácter divino. En las aguas fuertes, en que fué maestro incomparable, mostró en su más alto punto los efectos de este sistema, conforme lo proclama con elocuencia *La resurrección de Lázaro*. Jesucristo en primer término y Lázaro en el segundo, éste sobre todo, reciben aquella luz potente y misteriosa que da á la escena un aire sobrenatural, acorde del todo con el asunto. Se ha acusado á Rembrandt de convencional en sus efectos luminosos y de que á sabiendas faltaba á la verdad. Sin disputa tiene algo y aun mucho de convencional, pero de una convención que responde á la idea y al sentimiento que le guiaban al componer y al pintar un cuadro y al dibujar y grabar un agua fuerte. Hasta qué punto sabía traducir bien el natural con el pincel, lo dicen sus retratos, dibujados magistralmente y modelados con gran relieve y con exquisita suavidad, envolviendo las carnaciones y los paños una tinta dorada que les imprime á todos superior encanto. Como hemos indicado antes, si fué maestro insigne en el pintar, respecto al uso de la punta seca no hay quien le aventaje. Sus grabados son verdaderas maravillas. M. Duplessis, inte-

ligentísimo en la materia, dice de él: «Trató toda clase de asuntos y en todos los géneros se mostró artista inimitable. En las composiciones de orden más alto, como cuando representa á *Jesucristo curando á los enfermos* ó *La resurrección de Lázaro*, su magnífica punta obtiene del agua fuerte aquello que no se hubiera creído nunca posible alcanzar en ella.»

Fueron especialmente pintores de la vida popular en Holanda Adriano Brawer (1608-1640), Adriano Van Ostade (1610-1685) y David Teniers (1610-1694).

Adriano Brawer fué discípulo de Franz Hals (1584-1666), que en el retrato puede parangonarse en ocasiones con los más insignes maestros. Franz Hals ocupa primer puesto en la escuela holandesa por su factura holgada, por la firmeza de dibujo y por la vida y modelado de las carnaciones. Constituye una galería de preciosos retratos su cuadro de los *Oficiales y ayudantes de Cluveniers* (fig. 1128). Brawer sobresalió en las escenas de taberna ó de cuerpo de guardia, en las riñas y en las fiestas de aldea, las cuales pintó con superior maestría. Amigo suyo fué Juan Steen, tabernero y asimismo pintor hábil. La taberna de Steen se hizo el punto de cita de los borrachones y de los pintores más diestros de la comarca.

Adriano Van Ostade condiscípulo de Brawer en el taller de Hals, ha de ponerse en el número de los primeros maestros de la escuela holandesa. Por la suavidad y finura de color y el vigor del claro-oscuro, se le ha comparado con Rembrandt. La fealdad de los temas, su vulgaridad y la de los personajes, quedan suavizadas en sus cuadros por el arte desplegado por el artista. Adriano Van Ostade, lo propio que su hermano Isaac, que pintó asuntos idénticos á los suyos, realizan el prodigio peculiar al verdadero arte, de dar significación y atractivo á escenas y á figuras que no los tendrían sin aquella intervención.

David Teniers, hijo de Amberes, llevó al más alto punto los asuntos de que tratamos. Sus bebedores y sus borrachos, sus alquimistas, sus monjes en la tentación tienen por todos sus costados impresa la vulgaridad y la ordinariez, son holandeses gordinflones, hasta en el caso de los monjes, sacados de la vida real y trasladados vivientes al lienzo. En esta labor precisamente consigue Teniers el triunfo. Aquellos



Fig. 1128. - Oficiales y ayudantes de Cluveniers, cuadro de Franz Hals (de fotografía)

hombres que no dicen nada, se convierten en gentes expresivas que unas veces mueven á la sonrisa con expresiones picarescas y otras atraen las miradas por el aire de naturalismo artístico que presentan. Teniers pintaba con facilidad pasmosa y á la vez con una exactitud en el conjunto y en los detalles no superada por ningún otro pintor flamenco ú holandés, si por acaso alguno hubiese llegado á igualarla. Una anécdota en la que figura Teniers como héroe, dice cuán prodigiosa fué su facilidad en el pintar. Cuéntase que un día, habiendo ido al campo con la caja de colores, advirtió al sentir que tenía apetito que se había olvidado la bolsa y que no contaba por lo tanto con qué pagar la comida. Resueltamente se coló en una posada, y no contento con haberse hecho servir una comida, hizo entrar á un mendigo que estaba á la puerta tocando la gaita y le obligó á comer también. Terminado el banquete, Teniers se puso á pintar el mendigo á quien había convidado y dijo á los curiosos que le contemplaban que el lienzo estaba en venta. Pronto encontró un aficionado que lo comprara y lo pagara bien, con lo que él á su vez pagó al hostelero, dejándole estupefacto. Quizás sea apócrifa esta anécdota, mas de todos modos es antigua y prueba la opinión que se tenía de la facilidad del pintor. De aquí procede que los aficionados llamen *Sobremesa de Teniers* los cuadros de este maestro en que se ven sólo una ó dos figuras.

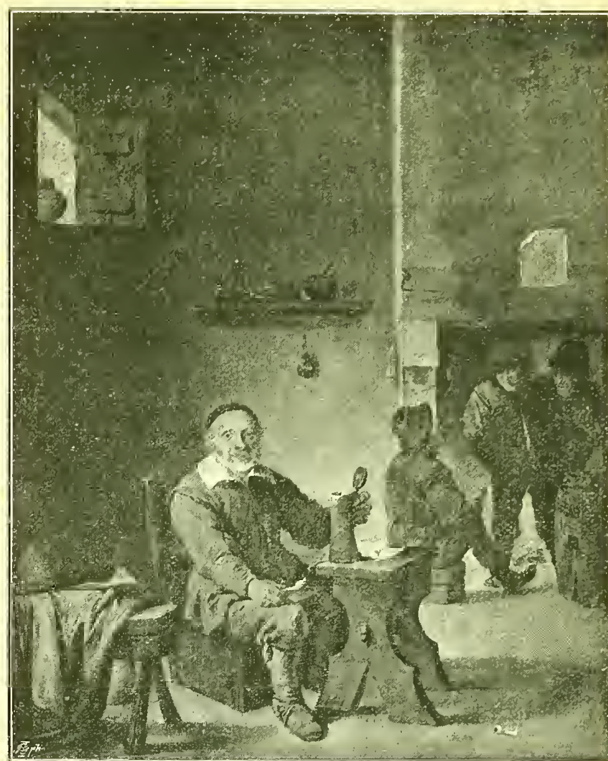


Fig. 1129. – Un bebedor, cuadro pintado por David Teniers. Galería Borghese (de fotografía)

Teniers reproduce en sus cuadros la vida de los aldeanos de la Flandes y de la Holanda. Adviértase que frecuentemente se le incluye entre los maestros flamencos. Sus personajes van al mercado, limpian la casa, beben y fuman y aun hacen otros menesteres nada limpios, dándole al espectador las espaldas; juegan á las cartas ó á los bolos, bailan y enamoran á las muchachas, todo con animación, vida y verdad imponderables, sin que á ninguno le falte el menor detalle para que salga miniaturado. Este fué el género predilecto de Teniers, quien no obstante se aventuró en el heroico, conforme lo manifiesta la *Historia de Reinaldos y Armida*, que se halla en el Museo del Prado, lo propio que en el religioso, según se ve en el *Cristo presentado al pueblo*, del Museo de Cassel. Con todo, sus aficiones se van tras de los bebedores, fumadores y danzarines (fig. 1129). Su carrera fué brillante y rápida. El archiduque Leopoldo Guillermo de Austria, gobernador en su tiempo de los Países Bajos, por España, le nombró pintor suyo y ayuda de cámara al par y le encargó la conservación de su galería en el palacio de Bruselas. Si Luis XIV desdeñó sus *magots*, prefiriendo los grandes lienzos de Lebrun y Jouvenet, otros soberanos supieron comprender su valor, contándose entre sus admiradores á la reina Cristina de Suecia y al rey Felipe IV de España, el protector de Velázquez.



Fig. 1130. – La droguera de aldea, cuadro por Gerardo Dow (copia de fotografía)

Los interiores burgueses fueron objeto especial del pincel de Gerardo Dow (1613-1680) ó Dov, como ahora se escribe su apellido, que nació en Leyden, pudiendo decirse de él que se ocupó en reproducir escenas honradas, sacadas de aquellas familias cuyos hogares podían presentarse como modelo de costumbres. Por lo regular puso escasas figuras en sus cuadros y sólo de vez en cuando se tomó la pena de combinar una composición, como por ejemplo en *La mujer hidrópica* y en *La droguera de aldea* (figura 1130). En general sus personajes están entretenidos en alguna ocupación tranquila, como *El viejo leyendo, El pesador de oro* y otros por el estilo, con algún mayor movimiento á veces, conforme ocurre en *El sacamuelas*. Sus cuadros son pintorescos, armoniosos, con ricos detalles de escenografía y perspectiva lineal y aérea. Es lindísimo su retrato pintado por él mismo que se halla en Florencia (fig. 1131). Diríase que el arte de Gerardo Dov es un arte recogido, que busca el silencio y la calma. Las pinturas de este artista son verdaderas obras de camarín ó gabinete.



Fig. 1131. – Retrato de Gerardo Dow, pintado por él mismo. Galería *degli Uffizi*, Florencia (de fotografía)

Gerardo Terburg (1608-1681) y Gabriel Metzu (1615 á 1667) pintaron igualmente asuntos parecidos á los de Dov, presentando algunas veces escenas tomadas de las clases más altas, sin dejar por ello de pintar mercados, cocineras y otros temas en que intervienen gentes zafias y vulgares. Distinguido Metzu como sus compañeros, sabiendo convertir en interesante la escena más común y de menor valor, se adelanta aun á los demás pintores holandeses en la factura, que es maravillosa por lo miniaturada, por lo fina, por la riqueza de pormenores, interpretados al par con asombrosa holgura. Nada aparece raquítico, pesado ni fatigoso en este artista, á pesar del trabajo minucioso que hubo de poner en todos sus cuadros.

Numerosos fueron en el Norte durante los siglos XVII y XVIII los pintores de paisaje y animales, siendo algunos de ellos proclamados maestros en la especialidad por la crítica antigua y moderna. Es cierto que en punto á verdad naturalista, el paisaje moderno se ha adelantado al de todas las épocas, ofreciendo el sentimiento de la naturaleza con una verdad y una grandiosidad que no se ven en las obras de los viejos holandeses. En éstos hay en ocasiones más arte; en los paisajistas de nuestra época más verdad y más sinceridad. No se opone lo que afirmamos á que no hayan de ponerse en toldo y en peana Karel Dujardin (1625 ?-1678), Pablo Potter (1625-1654), Adriano van de Velde (1636-?), Felipe Wouwermann (1620 á 1672), Alberto Cuyp (1605-1691), Jacobo Ruysdael (1625-1682) y Meindert Hobbema, cuyas fechas de nacimiento y muerte permanecen ignoradas, sabiéndose también poco sobre su vida. Pablo Potter dibuja los animales, los bueyes y vacas en especial, con fiel exactitud; Ruysdael siente la poesía del paisaje y la pone en sus obras, notándose principalmente en los celajes y en los efectos luminosos; y Hobbema es el precursor del naturalismo en el paisaje, no aventajándole ninguno de los antiguos en punto á copiar con verdad cabal en la línea lo que se ha llamado su anatomía. Guillermo (1633) y Adriano (1636) Van de Velde son maestros en las marinas, y en la naturaleza muerta, Juan (1682) y Jacobo (1686) Huysum en sus grupos de frutas y verduras, Juan Weenix (1644) en la caza muerta, Abraham Van Beyeren (1656) en los pescados, y Jacobo de Witt (1695-1754), en los objetos esculturados en madera ó bronce y sobre todo en los bajos relieves en mármol blanco.

LA PINTURA EN LA ESCUELA ECLÉCTICA ITALIANA

LA PINTURA EN INGLATERRA Y EN FRANCIA. - LA ESCULTURA EN ITALIA, ALEMANIA Y FRANCIA EN LOS TIEMPOS MODERNOS

Era empresa imposible superar en Italia á los colosos del arte que se apellidaron Leonardo de Vinci, Rafael, Miguel Ángel, Ticiano, el Veronés y ni siquiera á los demás que á su lado hicieron famosa á aquella península en el período llamado del Renacimiento. Mas ya que no se podía aventajarles se trató de igualarles siquiera, y mejor diríamos de imitarles. Esto hizo la que se ha llamado escuela ecléctica, cuyo centro principal fué la ciudad de Bolonia. Se estudió á los grandes dibujantes como Rafael para sorprender, en lo posible, el secreto de sus líneas; hízose lo propio con los coloristas como el Ticiano á fin de averiguar qué tintas y qué tonos pusieron en sus linzos para conseguir las incomparables armonías de colorido que son encanto y fascinación de la vista. Estas enseñanzas se aplicaron algo á modo de receta, dando por resultado cuadros fríos y descoloridos en las obras de los artistas de escasa potencia, y pinturas que llegaban á tener la apariencia de creaciones maestras en las que se debieron á hombres dotados de más relevantes facultades pictóricas. Las obras de la escuela ecléctica tienen, por lo tanto, un valor relativo solamente. Aisladas agradan y hasta sorprenden y admiran: al lado de las inmortales pinturas italianas del siglo XVI descubren sus puntos flacos y la falta de consistencia en el conjunto.

Fueron alma de esta escuela los tres Caracci (Luis, Agustín y Aníbal). El primero, hijo de un carnicero boloñés (1555-1619), no se descorazonó ante el consejo que le dieron personas entendidas de que renunciase á la pintura, antes al contrario, se puso á trabajar con mayor ahinco. Los discípulos de Miguel Ángel habían llevado el arte pictórico á la exageración, entronizando el barroquismo que se entreveía ya en las producciones de su maestro, singularmente en el tormentoso *Juicio final* de la Capilla Sixtina. La manera miguelangelesca dominaba en gran parte de Italia, y contra ella se propuso luchar Luis Caracci, deseoso de que el arte se enderezase por senderos más correctos y más ajustados, por ende, á los buenos principios. Juzgó que para esta empresa necesitaba de ayuda y se asoció á sus primos Agustín y Aníbal, cuyas aptitudes artísticas tenía conocidas. El padre de Agustín y Aníbal, que era sastre, consintió en que el primero se dedicase á la pintura; mas puso reparos en hacer idéntica concesión respecto de Aníbal, por creer que carecía éste de dotes para ser pintor mediano siquiera. Así las cosas, robáronle al sastre una partida considerable, y Aníbal, que había visto á los ladrones, dibujó su retrato con tan fiel parecido que le fué fácil á la justicia dar con ellos y prenderlos. Cambió esto la voluntad del padre, quien permitió en seguida que su hijo Aníbal se asociase con su primo Luis y con su hermano Agustín para trabajar juntos. Aníbal fué el pintor más eximio de los tres. Sus obras han sido celebradas por la crítica en razón de los méritos positivos que reunen y por ser la más brillante representación de la escuela boloñesa. Luis, que fué el fundador de la escuela y dentro de ella el hombre de la teoría, dijo que el buen pintor debía reunir la composición de Rafael, la gracia del Correggio, la energía de Miguel Ángel y el colorido del Ticiano. Desde sus comienzos tuvieron los Caracci tremendos detractores, y en nuestros días son relativamente poco apreciadas sus obras por apartarse de la verdad, que con razón se considera como el más sólido fundamento en el arte en general y particularmente en el arte gráfico. Sin disputa,

la convención es la tónica que prevalece en los cuadros del Caracci y de los que siguieron sus huellas. La obra más importante de Aníbal Caracci se halla en la decoración del palacio Farnese en Roma, en la cual figuran diversas escenas sacadas de la Mitología, sobresaliendo entre ellas el *Triunfo de Galatea* y *Mercurio ofreciendo á Paris la manzana de oro.* Existen cuadros de los Caracci en todos los museos de Europa, lo propio que gran número de dibujos suyos.

Entre los discípulos de mayor talento que cuenta la escuela ecléctica debe ponerse en primera línea á Guido Reni. Ningún artista de la misma agrupación se le ha adelantado en elegancia al trazar una figura y en pastosidad al pintarla. Las figuras de Guido resultan á veces como esfumadas, por la vaguedad de los contornos y hasta por la falta de cuerpo en las carnaciones, que parecen pertenecer á seres fantásticos. Fué de humor pendenciero y se peleó primero con los Caracci y después con Ribera en Nápoles, tras de haber estado en Roma, donde contrabalanceó la popularidad que tenía Caravaggio. Ganó mucho dinero, mas acabó pobre por haberse dado al juego, y entonces vendía casi por nada los cuadros que pintaba de prisa. De ahí la desigualdad que se advierte en las obras debidas á su pincel, de aquellas que Guido Reni pintó en realidad, puesto que se le atribuyen no pocas cuya paternidad pertenece á pintores adocenados ó poco menos. La obra capital de este artista es *El carro de la Aurora* que pintó en el palacio Rospligiosi y que popularizó el grabado.

Domingo Zampieri, llamado el *Dominiquino*, otro discípulo de los Caracci, sin poseer del todo las cualidades amables del anterior, le aventajó por la intensidad del sentimiento y lo grandioso del cuadro en el que titula *La comunión de San Jerónimo*, que forma parte de la Pinacoteca Vaticana. Agustín Caracci había tratado el mismo asunto, por lo cual se tildó de plagiario al *Dominiquino*. La posteridad con todo ha dado la palma á éste y su cuadro es una de las pinturas que admira el visitante en la expresada galería de Roma. Se le llamó á Nápoles para que decorase la capilla denominada del Tesoro y allí fué objeto de las intrigas y persecuciones de un grupo de artistas. Tretas tan malas se le jugaron, que al fin escapó de Nápoles; mas el virrey le mandó regresar, asegurándole que le otorgaría su más eficaz protección. Entonces se apoderó de él un miedo invencible de que sus contrarios le envenenasen, y esta situación de ánimo acabó por influir en su salud. Sintióse delicado primero, enfermó después de veras y murió en 1641.

Sigue al *Dominiquino* el Albano (1578-1660), que ayudó á Aníbal Caracci en las pinturas del palacio Farnese. Hizo grandes composiciones, pero su mérito especial se cifró en los *amorini*, ángeles ó geniecillos de que llenó sus cuadros, ora tuviesen por objeto temas religiosos, ora representasen Dianas y Venus que pintó en gran número. La gracia es la cualidad característica del Albano. Disfrutó de gran boga en el siglo XVII para ser vilipendiado, en el siguiente por la escuela francesa de David que condenaba su afeminación.

Francisco Barbieri, llamado *il Guercino* (1591-1666), pintaba con rapidez asombrosa y logró en su patria tal popularidad, que se negó á ser pintor de los reyes de Francia y de Inglaterra. Trabó íntima amistad con Caravaggio, y lo propio que éste, buscó el efecto en los contrastes muy pronunciados. La Galería del Vaticano posee una *Santa Petronila*, considerada como su mejor obra, ya que Barbieri no las hizo de aliento en su carrera artística.

Entre los artistas que en mayor ó menor grado siguieron á los Caracci, se produjo una suerte de escisión, que dió lugar á formarse el grupo que se ha llamado de los realistas. Buscaban éstos más la verdad que Guido Reni y los suyos, pero la buscaban por medio de la exageración en el claro-oscuro y hasta de la exageración en las formas. El más notable entre ellos fué Miguel Ángel de Caravaggio (1569-1609), á quien se ha querido atribuir cierta semejanza con el Buonarotti, la cual tuvo solamente en los defectos, mas no en las cualidades potentes del insigne autor del *Moisés* y de los frescos de la Capilla Sixtina. Fué Caravaggio artista brutal en sus costumbres, que le llevaron hasta el homicidio, y en el modo de tratar las composiciones, según lo hemos indicado antes. Tiene mucha energía, y descontados los defectos á

que hemos aludido, una verdad poderosa que permite llamarle con toda propiedad pintor realista (figura 1132). Lionello Spada, Solimene y Salvator Rosa cierran la lista de los pintores italianos en quienes se descubren aún vestigios de las grandes escuelas y de los maestros ilustres de su patria. Salvator Rosa, en medio de sus incorrecciones, es tal vez el que se presenta con más clara personalidad. Sus paisajes y sus batallas causan una impresión mixta de agradable y desagradable; de lo primero, por su valentía; de lo segundo, por la luz incierta y azulada y por las sombras negrísimas que en aquellos cuadros se advierten. Juan Bautista Tiepolo fué un gran decorador, desplegando singular fantasía y destreza en los techos. Su cuadro *El sacrificio de Ifigenia* (fig. 1133) peca de amaneramiento.



Fig. 1132. – El enterramiento, cuadro de Miguel Angel de Caravaggio. Galería del Vaticano en Roma (de fotografía)

En Inglaterra no ha florecido la pintura monumental, cosa que explica la circunstancia de no admitir el culto protestante la pintura historiada en sus templos. Se dirá que podían decorarse los palacios, como en Italia se hizo; pero es un hecho cierto que en el Renacimiento y en otras épocas en no escasa parte, el impulso principal en el arte pictórico lo dió la pintura religiosa, fomentada por la Iglesia y por los seglares igualmente. La pintura de género ha sido, pues, la predilecta de los ingleses, y esta marcha se nota ya desde Hogarth, más caricaturista que pintor y antes dibujante que artista diestro en manejar el pincel. No ocurre así en Reynolds, por sus teorías escritas admirador del arte antiguo, por la expresión y colorido dramático de sus cuadros devoto de Shakespeare. *El conde Ugolino y sus hijos* es uno de los cuadros de este pintor en que más aparecen su talento y vigor dramático que requería la escena desarrollada en él. Con todo no son esta clase de obras las que le han procurado renombre en el universo mundo, sino sus retratos, en los cuales se muestra colorista al modo de Rembrandt, menos caliente empero, y que atraen por su vida y por su relieve. Gainsborough con ser menos colorista que Reynolds le aventaja en distinción en sus retratos, de los cuales el titulado *The blue boy*, del Museo de Londres, es una maravilla de espontaneidad y de delicadeza. Son contadas las obras de los artistas ingleses que han salido de su país, de manera que se hace forzoso ir allá para estudiarlos. Por esto apenas son conocidos los retratos de Reynolds y Gainsborough, como tampoco los de Lawrence, que los hizo magníficos, conforme lo acredita el de niño, también divulgado por los grabadores con el título de *El descanso*. Citando á Bonnington habremos acabado la galería de pintores ingleses y habremos llegado hasta tocar á nuestros días, sobre el año 1816 próximamente.

No ha sido Francia patria de grandes pintores, ó dígase de maestros que puedan codearse con Rafael, el Ticiano y Velázquez; pero los ha tenido sí de mérito, sobre todo en el retrato y en el género ligero, que puso de moda las aficiones bucólicas, de academia y de salón en el siglo XVIII. En los que podemos llamar albores de la pintura francesa, aparte de los que tuvo en misales y libros de horas, donde se encuentran verdaderas preciosidades de sentimiento y de primor de ejecución, el artista que logró más renombre fué sin disputa Clouet, iluminador él á su vez, pero que pintó también tablas con la delicadeza que pudo poner en las miniaturas de los misales, conforme lo pregonan algunos retratos suyos, entre ellos los dos que figuran en el Museo del Louvre.

Al par que decaían en Francia la arquitectura y la escultura al comenzar el reinado de Luis XIII, sucedía lo contrario con la pintura. Nicolás Poussin (1594-1665) pertenece á esta época. Más fino en su factura y en sus asuntos que vigoroso, antes cautiva por su distinción que por grandes cualidades artísticas. Entronizó en los cuadros las figuras pequeñas, que de él se han llamado *pusinescas*, y puede decirse que fué más pensador que poeta. La inteligencia domina en sus cuadros sobre la inspiración. Todo se encuentra en ellos sabiamente dispuesto, y como Poussin manejaba el pincel muy hábilmente, el conjunto se presenta muy simpático, según lo prueban *Los Pastores de Arcadia, Moisés salvado del Nilo* (figura 1134) y otras varias obras suyas, en las que mostró predilección singular por los asuntos antiguos, al que pertenece *El testamento de Eudamidas*, una de sus obras celebrada con mayor entusiasmo por los críticos franceses, alguno de los cuales llega á suponer, con exageración manifiesta, que el arte no ha subido nunca á mayor altura. Ciertos cuadros de Poussin han sido calificados de paisajes historiados.

Tuvo Poussin por amigos en Roma á Claudio Gellée, llamado Claudio el Lorenés, y á Moisés Valentín. Pintó Claudio (1600-1682) el paisaje, pero sin entrar en el naturalismo holandés, antes componiendo é idealizando en sus cuadros para que líneas y luces respondiesen á la idea que se había formado en su mente. En los efectos de luz y de perspectiva aérea alcanzó positivos triunfos. Moisés Valentín es tenido por un diestro imitador de Caravaggio. Mientras estos franceses practicaban el arte en Roma, vivían en la misma Francia los hermanos Le Nain, que ejecutaban cuadros de género de un valor incontestable, y Callot, el grabador de composiciones llenas de vida y de una intención satírica muy acentuada.

Eustaquio Lesueur va por caminos diferentes de los que recorrió Moisés Valentín. Buscaba éste la energía, acentuándolo y exagerándolo todo; mientras Lesueur tiene por ideal la corrección, la ponderación en todo, el sentimiento dando interés á sus personajes. Fué el pintor del siglo de Luis XIV, y en su fe religiosa se transparenta algo y aun mucho del jansenismo que tantos prosélitos hizo en su época. «Lesueur – dice un crítico – no imprime á sus figuras la nobleza de líneas que domina en la escuela italiana, mas pone en ellas un candor que nadie ha igualado. Los cuadros de la *Vida de San Bruno* reflejan toda su alma. ¡Qué fe tranquila y simple en aquella reunión de fieles que escuchan el sermón, y cómo su atención, tan diversamente expresada, es siempre sincera y nunca enfática! Y en el muerto que resucita para anunciar que está juzgado y condenado, ¡qué sentimiento profundo del drama, y cómo, sin contorsiones ni visajes, la emoción y el terror se hacen comunicativos! Pero acaso en parte alguna se muestra Lesueur patético como en la muerte del santo. Los cirios que esparcen por la escena resplandores sepulcrales, el dolor tan bien expresado de los asistentes, la admirable inteligencia del claro-oscuro y la austeridad de toda la escena, hacen de aquel cuadro una obra maestra en su género.» Si Lesueur hubiese tenido más fuego, si la frialdad de su coloración hubiese resultado templada con algunos toques más brillantes y más luminosos, si en todas sus obras no se hubiese visto antes al hombre pensador que al artista inspirado, se hubiera podido incluirle en la lista de los grandes genios de la pintura. La corrección y el sentimiento que, según hemos dicho, dominan en



Fig. 1133. – El sacrificio de Ifigenia, cuadro de Juan Bautista Tiepolo (de fotografía)

sus obras, no son bastante poderosos para que se le conceda aquel puesto. Su frialdad se nota aún más en los cuadros mitológicos que en los religiosos. En éstos se guiaba por impulso natural de su corazón, lo cual revela, aparte de su *Vida de San Bruno* que se halla en el Louvre, su cuadro de la *La aparición de Jesucristo á la Magdalena* (figura 1135); en los otros quería dar gusto á su época pintando musas, ninfas y divinidades mitológicas. Sus musas y sus ninfas, elegantemente dibujadas, vistiéndolas algo más se convertirían en santas, al modo de la devoción imperante en el reinado de Luis XIV, nunca como las santas de los siglos XIV y XV, en que dominaba un arte propiamente cristiano. Eustaquio Lesueur nació en 1617 y murió en 1655 á la temprana edad de treinta y ocho años. Hubo de luchar con dificultades materiales y tuvo que vencer intrigas de toda especie y aun cosas de peor género. Los cartujos han referido que Lebrun visitó á Lesueur cuando se hallaba moribundo, y que al verle expirar exclamó: «¡Buena espina la muerte me ha sacado del pie!» Aun dando por verdadera esta anécdota, no sería suficiente para hacer creer las infamias que se han atribuído á Lebrun en contra del autor de la *Vida de San Bruno*. No deja, empero, de ser un hecho que se procuró echar á perder sus cuadros y que ni siquiera en la tumba le dejaron en paz sus enemigos, pues alguna mano impía llegó al punto de borrar el modesto epitafio que en ella se había grabado.



Fig. 1134. – Moisés salvado de las aguas del Nilo, por Nicolás Poussin (de fotografía)

La personificación más acabada del fastuoso siglo de Luis XIV no se encontrará en Lesueur, que es un artista aislado en medio de aquella sociedad, sino en Lebrun (1619-1690), que decoró con esplendidez realmente maravillosa los palacios de Versalles y del Louvre. De su fantasía, de la facilidad con que dibujaba, de la grandiosidad con que sabía combinar la arquitectura con la pintura y con la escultura decorativa, son elocuentísimos ejemplos la galería de los espejos en Versalles y la galería de Apolo en el Louvre. No cabe ya mayor magnificencia, algo ampulosa, es verdad, con el énfasis peculiar al monarca que patrocinaba aquellas obras y á su ministro el cardenal Mazarino, que fué el Mecenas entusiasta de Lebrun, el que lo presentó á Luis XIV y que le procuró en la corte de Francia la brillante posición que le permitió llegar á la altura que alcanzó en el arte. Lebrun en sus pinturas trató todos los géneros, pero su pincel fácil y su imaginación sin trabas los desplegó especialmente en los cuadros de batallas que hizo para el palacio de Versalles. En ellos, como en sus demás lienzos, procura en primer término impresionar la vista por medio de un espectáculo grandioso, sin cuidarse de razonar la composición y menos todavía los grupos y las actitudes. Hay vida, hay movimiento en aquellos cuadros; encajan bien con la decoración tormentosa que los rodea; su colorido, que no llega á ser brillante, pero que es indudablemente vistoso, armoniza con el oro derramado con profusión en las esculturas. Es el barroquismo imperando en los dominios del arte. Se ha hecho moda censurar á Lebrun y aun ponerle á los pies de los caballos; pero hasta admitiendo todos sus defectos, sus colosales defectos, no se le puede negar la grandiosidad de concepción, así se tratase de conjuntos decorativos, por ejemplo, las galerías de Versalles y del Louvre, como de los grandes cuadros de batallas que á mejor luz presentan su ingenio en el arte pictórico. Los cuadros de la *Vida de Alejandro* que compuso para ser reproducidos en tapices por los Gobelinos, muestran su singular fecundidad en la invención, sobre todo el *Pasaje del Granico*, *La batalla de*

Arbelas y la *Entrada de Alejandro en Babilonia*, todo lo cual se encuentra en el Museo del Louvre.

Los retratistas han procurado las más envidiables páginas de gloria á la pintura francesa. Comenzó en el siglo XVII la preciosa serie de retratos que celebran con encarecimiento todas las personas de buen gusto y siguió durante el siglo XVIII, formando una extensísima galería en la cual el retrato se eleva á la máxima altura, siendo modelo de dignidad y de nobleza, ó de gracia y exquisita elegancia. La revista rápida que vamos á pasar á los más ilustres retratistas franceses lo dirá con elocuencia á nuestros lectores. Pedro Mignard (1610-1695), Jacinto Rigaud y Nicolás Largilliere van al frente de esta pléyade. ¡Cuánta pompa desplegaron en sus retratos! ¡De cuántos esplendores los rodearon para dar mayor autoridad á los personajes retratados! Muebles de precio, sederías con hermosos cambiantes, bronces raros, bufetillos y mesas ricas, con más el aparato en el conjunto que daba al lienzo el aspecto de una apoteosis, todo lo emplearon los tres citados pintores y en especial Rigaud en sus grandes retratos, como el de Bossuet verbigracia, obra de este insigne retratista. Pintor á la moda fué Mignard en tiempo de Luis XIV, pero Rigaud consiguió adelantársele por la exquisita distinción de su factura. Su *Retrato de Luis XV, niño* (fig. 1136), que está en Versalles, es una verdadera preciosidad artística por la nobleza que respira y por la ingenuidad con que está sacado el rostro del monarca infante. Largilliere, contemporáneo suyo, es menos delicado y menos aristocrático, mas no por esto deja de ser un artista de primer orden en aquel género dificilísimo. Privaron mucho por entonces los retratos al pastel, procedimiento que permite cierta rapidez y como improvisación, y que en ciertos conceptos ofrece la espontaneidad de la acuarela. Quintín de Latour dominó en esta especialidad por la firmeza con que dibujaba y por la fidelidad con que reproducía los rasgos de la persona retratada. Los retratos de Latour, muchos de los cuales y quizás los mejores se encuentran en el Museo del Louvre, tienen una vida y una verdad que dejan asombrado á quien los contempla.



Fig. 1135. – Aparición de Jesús á la Magdalena, cuadro pintado por Eustaquio Lesueur (de fotografía)

En los confines del siglo XVII y comienzos del XVIII los Coypel acentuaron el barroquismo en la pintura, no sin algún talento, ya que en algunas obras suyas llama con justicia la atención la facilidad con que dibujan. Casi pueden llamarse pintores decoradores en el género histórico, supuesto que sus producciones en gran parte dependen del arte decorativo. Los Vanloo (Juan Bautista y Carlos) siguieron camino muy semejante á los anteriores, si bien con mayor gracia, y por lo tanto siendo más agradables sus lienzos. Carlos, que murió en 1765, mostró con frecuencia el carácter afeminado que en parte muy principal dominó en su siglo. Cuando empezaron á hacer prosélitos los principios severos y falsos de la escuela de David, los Vanloo fueron atacados con dureza, lo propio que todos los pintores franceses del siglo XVIII. Este anatema es injusto y lo explican sólo las preocupaciones y exageraciones de los adeptos de aquella escuela. Es cierto que la pintura de Francia se resiente de afeminación, que peca de ligera, de poco consistente; pero en medio de estos defectos reune cualidades de elegancia, de facilidad en el hacer, de distinción aristocrática y de un sentimiento decorativo que se hallan en armonía cabal con la arquitectura de la época, con sus gustos, con sus trajes. En todos tiempos aquellos cuadros, pasteles, plafones al temple y tapices serán gala y ornamento de un salón ó camarín alhajados con lujo y según estilo que concuerde

con el de las indicadas obras. Al juzgar á los artistas es forzoso tener en cuenta la época en que vivieron, y aun mirando sus producciones en absoluto, no es asunto de dejarse llevar por un exclusivismo estrecho. Si así se hiciere, el que gustase de las pinturas prerrafaelistas habría de condenar las de Velázquez, Zurbarán y Ribera ó al contrario.

La futilidad de los gustos reinantes en la corte de Luis XIV y de María Leckzinska se transparenta mejor que en ningún otro artista en Antonio Watteau (1684-1721), que fué el pintor de la galantería y de las fiestas palaciegas. A primera vista semeja que sus pinturas hayan sido inspiradas por alguna modista á fin de dar á conocer los trajes predilectos de las mujeres elegantes para disfrazarse en noches de baile ó en días de fiestas cortesanas. Las escenas de sus cuadros recuerdan los bailes que se daban en el teatro de la Opera durante el reinado de Luis XIV con los pastores y pastoras engalanados con trajes de rica sedería, los arlequines no menos lujosamente vestidos y los *pierrots* también con su traje de mojiganga de seda ó de telas no menos costosas. Los bosquecillos y jardines por donde corren, bailan y juegan, allá se van con las decoraciones que se sacaban en la Opera. De la misma manera, empero, que los bailes del teatro, artificiosos, almibarados, convencionales, ofrecían cierto encanto por la galanura del conjunto, el primor de los accesorios y el intenso carácter de época que reunían, también los cuadros de Watteau subyugan por esas cualidades que poseen en alto grado, siendo modelos acabados de pintura para camarines aristocráticos. Es bien sabido que á una forma del traje femenino, en realidad de líneas muy airosas, se la ha bautizado con el nombre de Watteau, como tributo pagado á la memoria del artista, lo cual revela la popularidad de que en Francia ha disfrutado. Imitáronle Lancret y Pater, el primero con indecisión á causa de dejarse llevar muchas veces por el gusto de sus favorecedores, y el segundo con grande espontaneidad y acudiendo más al modelo vivo de lo que solían hacer sus contemporáneos en las composiciones de algunas figuras. Pater, que vuelve á estar muy en predicamento, pinta trozos con notable exactitud, mas al propio tiempo es convencional como sus contemporáneos. No se busque corrección en las numerosas figuras que mete en sus cuadros, ni la verdad en sus tintas. Toda aquella gente salta y brinca entre árboles que no se encuentran en la naturaleza y que existen solamente en el mundo de la fantasía, siendo así que Pater trata de dar por exactas y ajustadas á la realidad misma las escenas de sus composiciones. Es una obra maestra de Watteau el *Viaje á Citera* que hay en el Louvre y el *Gille de la Comedia italiana*, obra encantadora por el garbo de la factura. Lancret se halla representado en el propio museo por lindos cuadros sobre las *Cuatro estaciones* y Pater por una *Fiesta campestre*. Aunque en museos extranjeros existan pinturas de la escuela francesa, en Versalles y en el Louvre puede estudiarse á la perfección, sin que se eche de menos página alguna de su historia.



Fig. 1136. – Retrato de Luis XV niño, por Jacinto Rigaud (según fotografía)

Allá se va con los pintores de escenas galantes Francisco Boucher (1704-1770), autor de pastorales en las que la gracia y la facilidad se hermanaban con la convención. Convencionales son los cuadros y plafones de este artista que en su época disfrutó de gran boga, que como Watteau fué rudamente vilipendiado por los secuaces de la escuela de David y que ahora vuelve á estar muy enzalzado con exageración igual á la que se empleó para denigrarle. Es indisputable que Boucher, lo propio que otros artistas de su tiempo, no pueden ser juzgados en absoluto, sino que es forzoso apreciar su mérito teniendo en cuenta las circunstancias de lugar y tiempo. Se ha reprochado á Boucher el excesivo uso de las

entonaciones rosadas, lo cual es cierto, como lo es también que en no pocos cuadros suyos este abuso produce malísima impresión á primera vista. Es necesario que ésta se acostumbre á aquellas entonaciones. Si esos mismos cuadros se viesen colocados en el sitio para que los pintó Boucher, es más que probable que la impresión sería muy diversa. Los hizo para decorar salones y salas de su tiempo, en las cuales dominaban exclusivamente ó poco menos el blanco, el azul, el rosa pálido y el oro. Sobre tintas de estos colores no aparecían de fijo tan sonrosados los amorcillos de Boucher, ni sus pastoras de finas y redondeadas mejillas. Haciendo justicia á este pintor, ha de consignarse que no es un maestro á la altura de los primeros en el arte, pero que es un decorador de delicado gusto y con carácter eminentemente francés. Entre sus mejores obras se citan *La inocencia* y *Diana en el baño.* Fragonard, discípulo suyo, es el tipo de la facilidad en pintura. Era también paisajista y ejecutaba con sumo garbo las lindas improvisaciones que tan bien se armonizaban con el mueblaje del siglo XVIII. Para comprender el criterio que en materias artísticas tenían los hombres de aquella escuela, bastará decir que al marcharse Fragonard á Italia, le escribía Boucher: «Vas á ver en Italia las obras de los Rafael, de los Miguel Ángel y de sus imitadores; pero te digo confidencialmente y como amigo, que si tomas *en serio* á aquellas gentes estas perdido.» ¡Rafael y Miguel Ángel no pudiendo ser tomados en serio! A la verdad nada aprendió en Italia y volvió á Francia tal como se había marchado, y por ello Diderot, que le censuraba, pudo decir: «No ha mirado bastante los grandes maestros de la escuela de Italia. De Roma ha traído el gusto, el descuido y el amaneramiento de Boucher que se había llevado allá. ¡Malos síntomas, amigo mío! Ha conversado con los apóstoles y no se ha convertido; ha visto los milagros y ha persistido en su dureza de corazón.» Es cierto, con todo, que Watteau, Boucher, Fragonard, etc., hubieran sido probablemente unos malos imitadores de los maestros italianos si hubiesen ido por este camino; mientras ahora, á pesar de sus grandes vicios y de sus grandes defectos, son artistas originales y sobre todo artistas de temperamento francés. *La fuente de amor* es uno de los mejores cuadros de Fragonard.

Greuze y Chardin se presentan en los mismos años como reformadores y moralistas. Los dos oponen á las escenas desvergonzadas, voluptuosas, lúbricas que privaban entonces, escenas con intención moral ó por lo menos con aire honrado. Esto se ve en los cuadros de Juan Bautista Greuze (1724 á 1805), *Aldeano leyendo la Sagrada Biblia á su familia*, *Los esponsales*, *El paralítico* y otros de los cuales habla con grande encomio el celebérrimo crítico Diderot, antes citado, quien tenía la mano muy poco blanda para tratar á los artistas. Son simpáticos los cuadros de Greuze, mas pecan en lo general por cierto aspecto melodramático. También ahora se ha puesto en moda, pagándose sus pinturas á precios fabulosos — hasta 126.000 francos se dieron en la venta San Donato por *Los huevos rotos* y 89.000 por *La niña con el perro*, — tristísimo contraste y dolorosa irrisión ante la miseria que hubo de pasar en los últimos años de su vida. Simeón Chardin (1699-1779) lleva á Greuze la ventaja de haber sido el primero que se apartó de la manera falsa de su siglo, buscando la verdad en el estudio del natural y lográndola hasta el punto que proclaman sus obras. En la naturaleza muerta no tiene rival. Sus cuadros encantan por la exactitud en la línea, en el color, en la luz, en todo, hasta el extremo de producir el efecto de la realidad misma. Al hablar del *Salón* de 1763, en que expuso Chardin, prorrumpe Diderot en frases de admiración, haciendo notar la impresión de verdad que causaban sus bodegones y al propio tiempo su ejecución holgada y valiente. *La fuente* es uno de sus más renombrados cuadros. Huberto Robert, llamado *el pintor de las ruinas*, comparte en el paisaje, con los referidos pintores, el favor y los aplausos de los amantes de las artes. En sus paisajes anda revuelta la exactitud con la fantasía, y en el día resultan anticuados.

Tocando con Luis David, brilló en Francia una mujer de la cual bien puede asegurarse que fué la última representante del siglo XVIII. Aludimos á Elisabeth Luisa Vigée (1755-1842), generalmente conocida por Mad. Vigée-Lebrun por haberse casado con un perito en cuadros del último apellido. Protegióla

mucho la reina María Antonieta, de la que hizo el retrato rodeada de sus hijos, y en la sociedad de entonces privó de tal manera que se le encargaron los retratos de los personajes de mayor viso. Tiene la manera de Greuze, pero con más espontaneidad. En sus cabezas juveniles puso una gracia que embelesa, conforme lo dice el retrato de su hija, que con el suyo propio forman un cuadro que se ha bautizado con el nombre de *Ternura maternal.* El retrato suyo, pintado por la misma artista (fig. 1137), dice también cuánta gracia y donosura puso en sus obras.

Así como Luis David (1748-1825) y los que le imitaron y siguieron vilipendiaron el arte, afeminado y convencional si se quiere, pero fácil y elegante, del siglo XVIII, á su vez las modernas generaciones han puesto en la picota á aquel pintor y sus obras y á cuantos fueron tras él en los dominios del arte pictórico. Es un hecho indiscutible que mientras se sostienen hoy las obras de Boucher y de Greuze, y antes las de Lesueur y Lebrun, no existe quien defienda las de David y del barón Gros, admitiéndolas sólo como etapas históricas en la pintura. Resultan ahora falsos y ridículos los romanos de teatro que David y los de su escuela pintaron; falso el sentimiento que domina en los cuadros de esta agrupación, y falso, pobre y feo su colorido, antipático en grado superlativo. Las cualidades de dibujo que existen en estos cuadros no son poderosas para ocultar la pobreza y la hinchazón que en ellos se advierte. Hay, con todo, en algunos cuadros suyos prendas más sólidas, quizás por la índole misma de los asuntos, cual acontece, verbigracia, con la *Coronación de Napoleón*, donde aparece su firme dibujo y con cierta frialdad un colorido exacto, tomado directamente del natural. Iguales méritos, además de suma delicadeza, resplandecen en el *Retrato de Mad. Recamier*, en el Louvre, obra bellísima y del todo opuesta á las que tenían por tema sucesos griegos y romanos. Luis David fué un buen maestro, según lo testifican, entre otros discípulos suyos, Girodet y el barón Gros. *El Diluvio*, de Girodet, es una obra trabajada; *La peste de Jaffa*, del barón Gros, se consideró á su aparición como creación maravillosa. En ambos son visibles los defectos de la escuela: más ciencia que inspiración, carnaciones amoratadas, los negros muy acentuados en las sombras. Ingres, discípulo también de David, resulta más atractivo en sus composiciones, aunque adoleciendo de la frialdad común en la escuela. Su *Fuente* (Source) puede diputarse como modelo en el dibujo y de una belleza casta en el desnudo. Dibujó admirables retratos al lápiz-plomo con delicadeza imponderable. Cuando Ingres se hallaba en el apogeo de su gloria, el romanticismo hizo su aparición en las letras y en el arte. Teodoro Gericault dió la señal en el *Naufragio de la Medusa*, siguiéndole luego Ary Schefler y Eugenio Delacroix, singularmente este último, que mostró en sus pinturas la fuga, el desorden y la valentía de los románticos. Estos artistas nos llevan ya al arte contemporáneo.



Fig. 1137. – Retrato de Virginia Vigée-Lebrun, pintado por ella misma. Academia de San Lucas, Roma (reproducción fotográfica)

Para redondear la historia del arte gráfico en Italia, Alemania y Francia nos falta recorrer las vicisitudes de la escultura en el siglo pasado y al alborear el presente. Miguel Ángel con su asombrosa potencia dejó anonadados á los escultores del universo mundo. Nadie, ni aun los más osados, pensaron en emularle; todos se propusieron únicamente seguirle é imitarle. Bien sabido es lo que pasa con las imitaciones en todas las esferas artísticas. Se exageran las cualidades ó rasgos del maestro, y paso tras paso se llega al convencionalismo, no sin que muchas veces en los profesores más hábiles aparezcan el ingenio

y la inventiva tras de los errores. Esto ocurrió con los imitadores del autor del *Moisés*, la estatua más valiente, más soberbia, más magistralmente modelada en el arte moderno, digna de parangonarse en tales conceptos con las inmortales creaciones de Fidias y de los primeros escultores helénicos. Lo que en Miguel Ángel era vida y movimiento, lo tradujeron sus imitadores por actitudes violentas, por contorsiones, por visajes á fuerza de querer dar con la expresión enérgica Viéronse entonces en los monumentos públicos y en las iglesias las efigies de pontífices que semejaban oradores de club, las imágenes de santos y santas que de lejos, y aun de cerca en ocasiones, recordaban las figuras de los danzarines. Inventábanse las cosas más raras para producir efecto, para encontrar la originalidad, no sin que, conforme lo hemos indicado antes, se derrochase en este errado camino gran caudal de ingenio.

Uno de los que más gala hicieron de él en Italia fué el caballero Juan Lorenzo Bernini, quien, al modo de Leonardo de Vinci y de Miguel Ángel, fué al par arquitecto, escultor, pintor y escritor. Nació en Nápoles el año 1598, y su precocidad asombró á las gentes de su época, al punto de que el papa, cuando vió una testa suya en mármol, que hizo á la edad de diez años y que se conserva en la iglesia de Santa Práxedes, en Roma, exclamase: «¡Este será otro Miguel Angel!,» y le dijese que de un talego de monedas que le puso delante tomase cuantas pudiese coger con sus manecitas. Estas monedas, según se cuenta, son conservadas como reliquias por la familia Bernini. En arquitectura fué autor de la famosa Columnata de la plaza de San Pedro Vaticano, obra indudablemente grandiosa. En la escultura es más ingenioso que grandioso, según lo dice su grupo de *Apolo y Dafne*, que se consideró su obra maestra. En ella, como en otras esculturas suyas, lo propio que en la generalidad de las que esculpieron los artistas de la época, el arte escultórico invade los dominios de la pintura, saliendo del reposo que deben tener siempre sus creaciones y de la majestad que requiere la escultura en casi todos sus géneros. *La cátedra de San Pedro* en el Vaticano es una de las concepciones ingeniosas del caballero Bernini, movida, elegante en muchos trozos, pero sin la severidad que demanda siempre el arte religioso. Hoy día, con los gustos modernos, sus trabajos más celebrados son los retratos en mármol y bronce, algunos de los cuales, como el de *Inocencio X*, han de señalarse como modelos de vida y de expresión, dentro del carácter propio del estilo.

Forman legión los escultores barrocos que ha tenido Italia, mas ninguno de la importancia de Juan Lorenzo Bernini. Para hallar otro artista que pueda hombrearse con él en su arte es forzoso descender hasta Canova (1757-1822), que tanta influencia ejerció en Europa en el primer tercio de este siglo. Canova representa la reacción contra las exageraciones barrocas y la vuelta á la estatuaria clásica. Su talento elegante y delicado peca muchas veces de afeminado y muelle: el vigor de las estatuas griegas y romanas de los mejores tiempos desaparece bajo su cincel para dar origen á concepciones frías en el conjunto, aunque hábilmente modeladas y esculpidas. Diríase que hay en Canova más el estatuario que el escultor. Son muy celebrados su *Venus*, que ha sido copiada diferentes veces; sus luchadores *Grugente y Damossene* del Vaticano y el sepulcro de Clemente XIII.

No continuaron los estados germánicos la escuela nacional en escultura, que arrancaba de la Edad media y que se había transfigurado en el Renacimiento adquiriendo nuevos vuelos. Pasáronse años y siglos después de Pedro Vischer, sin que apareciera ningún ingenio en la escultura que presentase personalidad propia. Fué preciso aguardar á que el danés Thorvaldsen, en los comienzos de nuestro siglo, sacase de su estupor el arte escultórico del Norte. Nació en 1770 en Jutlandia y fué discípulo de Canova, enamorándose de la antigüedad, como éste y como todos los hombres de valer de su tiempo. En Thorvaldsen predomina la imaginación sobre la ejecución. No modela ni esculpe como Canova, pero se le adelanta en el número y riqueza de los asuntos. En muchas ocasiones los esbozó, dejando el desarrollo á manos mercenarias. Su obra maestra consiste en el friso con el tema de la *Entrada de Alejandro en Babilonia* que le encargó el emperador Napoleón en 1811 y que se encuentra ahora en Roma en el

palacio del Quirinal. Encarécense también los méritos de sus estatuas *Mercurio y Venus* y del grupo de *Venus y Adonis.*

Como hemos dicho, Thorvaldsen era danés, por lo cual bien puede afirmarse que el más grande escultor de la Alemania moderna es Cristiano Rauch, que nació en 1777 y cuya obra capital consiste en el monumento á Federico el Grande en Berlín, concepción algo desequilibrada en la que figuran treinta y tres estatuas que demuestran las dotes de artista del autor. Sin disputa es la mejor la que corona el monumento, retrato á caballo del famoso monarca, hecho con gran verdad y con mucho carácter.



Fig. 1138. – Apolo y Dafne, grupo del caballero Bernini. Museo Borghese, Roma

Contó Francia en el siglo XV y en los comienzos del XVI diestros imagineros que trabajaron en las catedrales, conventos y palacios, dejando obras admirables y no cuidándose nadie de recopilar noticias acerca de ellos, por cual motivo de muchos se ignoran hasta los nombres. La historia, pues, de aquellas centurias ha de buscarse en las magníficas obras á que aludimos, entre ellas la rica, monumental y artística chimenea del palacio de Brujas. A Miguel Colomb se le ha de considerar como el patriarca de los escultores franceses del Renacimiento *(Sepulcro de los duques de Bretaña,* en la catedral de Nantes), siguiéndole Juan Goujón, que elevó su arte á mayor altura todavía, presintiendo el arte griego *(Fuente de los inocentes,* en París; *Diana,* en el Louvre) (fig. 1139), obra en que ya aparecía algo del barroquismo al modo del Bernini en su grupo de *Apolo y Dafne* (fig. 1138); Juan Cousin *(El canciller de Birague y su esposa, Las tres Gracias,* en el Louvre también), y Bartolomé Prieur *(Estatuas yacentes del condestable de Montmorency y de su esposa,* que se hallan asimismo en el Louvre). Vegetó sólo la escultura durante el reinado de Luis XIII para reanimarse en el de Luis XIV bajo el potente cincel de Pedro Puget, que en algunas obras *(Cariátides,* de Tolón; *Milón de Crotona,* del Louvre) quiere ir tras de las huellas de Miguel Ángel. Los franceses tienen á Puget por uno de sus insignes escultores. Girardón, su contemporáneo, trabajó más que él con el más decidido barroquismo y buscando siempre el efecto pintoresco, conforme lo proclama su grupo de *Apolo y las Ninfas,* que se encuentra en Versalles. El lionés Coysevoix fué también uno de los escultores no desprovistos de mérito que trabajaron para Luis XIV. En pleno siglo XVIII la escultura francesa, que había perdido el carácter decorativo que tuvo en los edificios góticos y del Renacimiento, lo readquirió después en los jardines, dejando en ellos esculturas ricas de invención, graciosas y que

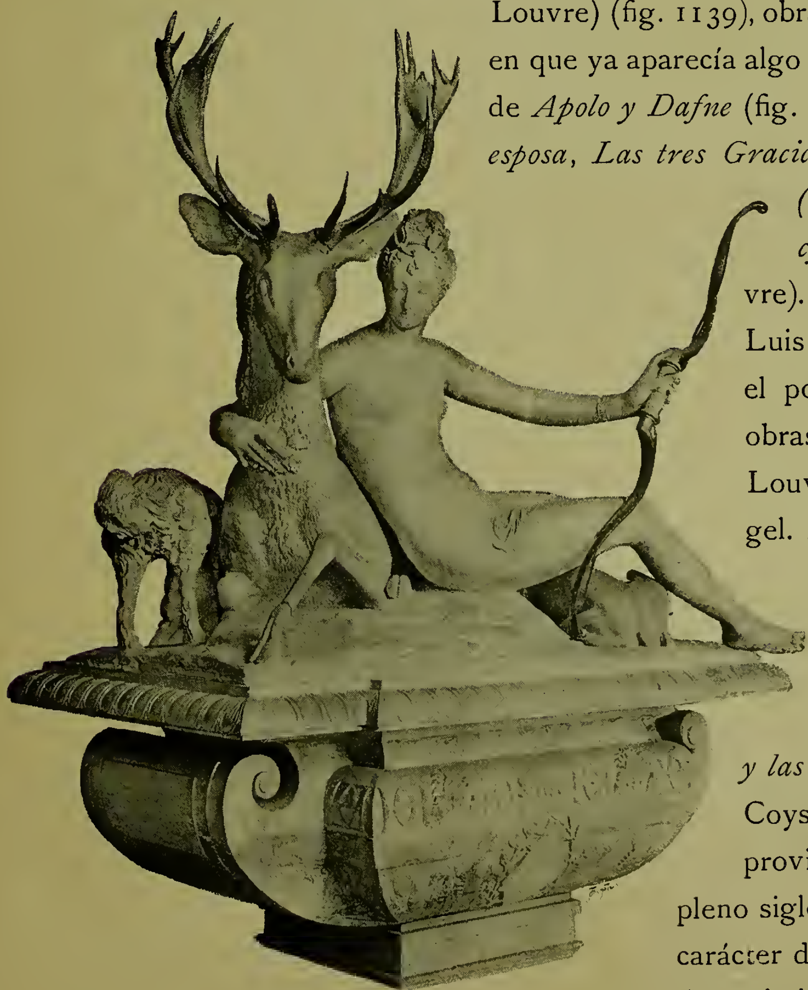


Fig. 1139. – Diana, grupo de J. Goujón, existente en el Museo Británico (de fotografía)

armonizan á maravilla con los árboles y plantas en las calles y plazas trazadas por Le Notre y los suyos. Nicolás y Guillermo Costou son en tal concepto maestros incomparables *(El Ródano* y *El Saona*, de Nicolás, en el Jardín de las Tullerías; *Los caballos de Marly*, de Guillermo, á la entrada de los Campos Elíseos en París). Los Adam ejecutaron también numerosas estatuas decorativas en Francia, y en el castillo de Potsdam. Falconnet y Pigalle se distinguieron más por su gracia y por la delicadeza de sus esculturas, que por la valentía, sobre todo el primero, que modeló diversas figuras para adorno de consolas y chimeneas. A Antonio Houdón, discípulo de Pigalle, se debe la notabilísima *Estatua de Voltaire* que se halla puesta en el salón de descanso del teatro de la Comedia Francesa, modelo de realismo, de una exactitud pasmosa y que indudablemente puede darse como trasunto fiel de aquel escritor. Ejecutó Houdón igualmente excelentes retratos, de un depurado naturalismo. Clodión fué maestro, quizás no superado, en la escultura de pequeñas dimensiones, máxime en barro cocido. Los niños de Clodión en variadísimas actitudes, con gran fuerza de expresión y modelados con la espontaneidad más sorprendente, son y serán el encanto de las personas de buen gusto, de donde el que se paguen á precios fabulosos los ejemplares de esas esculturas que salen á la venta. Con David d'Angers y Rude puede cerrarse en el período de la Revolución la historia de la escultura francesa *(Frontón del Panteón*, de David d'Angers; *Los voluntarios de la República*, en el Arco de la Estrella de París, de Rude), para llegar ya á la época contemporánea, que ha seguido rumbos muy opuestos.

LA PINTURA EN ESPAÑA

ORÍGENES. — INTRODUCCIÓN DEL RENACIMIENTO EN ARAGÓN, CASTILLA Y ANDALUCÍA

Patrimonio riquísimo del arte español, en lo que pueden llamarse sus orígenes, son las devotas tablas que existen todavía en número bastante regular en las principales iglesias de los antiguos reinos de España, á pesar de haber sido muchas destruídas por la incuria ó la ignorancia. Este caudal, como acabamos de indicar, es inmenso. Algunas de esas preciosas tablas han ido á parar á colecciones y museos, conforme acontece con las que poseen la Real Academia de la Historia y el Museo Arqueológico nacional, en Madrid. Ejemplares interesantes de la pintura en la época del estilo gótico, son las hojas del tríptico relicario de Piedra que guarda la citada Academia, lo propio que la magnífica imagen procedente de Daroca, que se conserva en el referido museo. En todos los reinos, en las más notables catedrales y conventos se encuentran ejemplares de la misma clase, teniéndolos en número considerable la catedral de Barcelona, al punto de que con ellos, bien elegidos y clasificados, se pudiese reconstituir la historia del arte pictórico en la Corona de Aragón durante las centurias décimacuarta y décimaquinta. Estas pinturas, con sus fondos de oro, relevados con frecuencia, además de sobresalir por su intenso sentimiento religioso, han de señalarse como modelos acabados de la pintura en relación con el edificio, ó dígase de la pintura decorativa en su significación más elevada.

Ignóranse los nombres de muchos, de la mayor parte de los autores que pintaron tablas góticas. Modestos todos, sin dar ellos, ni tampoco sus contemporáneos, importancia á la noble profesión que ejercían, no pensaron en dejar sus nombres para que la posteridad pudiese citarlos con encomio. Unos hacían al pintar tablas obra de artífice; otros un acto religioso, cumpliendo como una suerte de deber en honra y gloria de Jesucristo, de la Virgen Santísima y de sus santos. Sólo alguno que otro nombre se ha salvado del olvido, merced á hallarse consignado en algún contrato ó en las actas de algún gremio. Gracias á documentos de esta especie, se saben los nombres de diversos iluminadores y de pintores que trabajaron en el siglo XIV, como los del maese Alfonso, que decoró con cuadros el altar mayor de San Cugat del Vallés; Juan de la Abadía, que hizo el retablo de Santa Orosia en la catedral de Jaca, y Luis Borrasé, cuya fama se extendió más allá de los confines de Aragón, en donde trabajaron estos maestros. Ya en el siglo XV los nombres se acrecen, teniéndose noticia de diversos artistas que fueron entonces insignes en la pintura. Así ocurre con Jorge Inglés, en Castilla, al cual D. Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, encargó que ejecutase para el hospital de Burgos un retablo de dos cuerpos. Un contrato hecho en 1476 menciona á García del Barco y Juan Rodríguez, á quienes el duque de Alba confiaba la decoración «á la morisca» de distintas cuadras y galerías de su castillo del Barco, género de decoración que también se ha llamado «mudéjar.» Otra escritura del 1448 nos da los nombres de Juan de Segovia, Pedro de Gumiel y Sancho de Zamora, calificados de pintores y escultores, los cuales hicieron el magnífico retablo compuesto de pinturas y esculturas de la capilla de San Jaime, en la catedral de Toledo. En esta cristiana obra, alrededor de San Jaime ó Santiago, van colocadas catorce imágenes sobre fondo de oro, apareciendo en lo alto la Virgen con el Niño Jesús adorado por ángeles. Hay también en el retablo

pasos de la Pasión del Señor y en la *predella* los retratos de D. Álvaro de Luna y de su mujer doña Juana Pimentel, personajes que fueron enterrados en la citada capilla.

En el propio siglo XV registra la historia de la pintura española dos nombres ilustres, uno de ellos en la Corona de Aragón y el otro en el reino de Castilla. Es el primero Luis Dalmau, autor de *La Santísima Virgen y el Niño Jesús adorados por los concelleres de Barcelona*, pintura por todo extremo notable que posee el cabildo municipal de la mencionada ciudad, teniéndola expuesta en su archivo. Es visible en esta obra, así en la disposición de los grupos como en la escenografía y en la misma factura, la influencia de Van Eyck ó por lo menos de la escuela flamenca, en que fué adalid famoso el citado maestro. Esta influencia se advierte de igual modo en otras tablas encontradas en el reino de Aragón, y algunas de ellas rayanas en mérito con la obra de Dalmau, si bien de mucho menor aliento. ¿Cómo se ejerció esta influencia? ¿Fueron á la Flandes pintores catalanes, aragoneses y valencianos? ¿Vinieron á Aragón pintores flamencos? Lo más probable es que sucediera lo último, y más que todo que viniera aquí algún cuadro debido al superior ingenio de Van Eyck ó de los artistas de su escuela, no siendo tampoco imposible, ni mucho menos, que un pintor de la Corona de Aragón, cuyos naturales se han distinguido siempre por lo emprendedores, hiciera una visita al país de Flandes. El cuadro de Luis Dalmau fué ejecutado para la iglesia de San Miguel que se hallaba al lado de la casa ayuntamiento y que fué derruída en 1868. Representa á la Santísima Virgen, con el Niño, sentada en trono gótico en una capilla de idéntico estilo, con fondo riquísimo de arquitectura y escultura. Hállanse á los lados de la Virgen San Cugat (en castellano, Cucufate) y Santa Eulalia, como patronos de la ciudad de Barcelona, y ante ella arrodillados los cinco concelleres con vestidos de ceremonia. Retratos fieles de los concelleres son indudablemente estas cinco figuras, en las cuales palpitan la verdad y la vida y en las que se ve más acaso que en ninguna otra parte de la pintura el modo de hacer característico del antiguo arte flamenco. En el fondo, tras del altar, vense grupos de ángeles y de doncellas formando un coro. Al pie del trono se lee la inscripción *Sub anno* 1445 *per Ludovicum Dalmau fuisse pictum.*



Fig. 1140. – Los Reyes Católicos en adoración ante la Santísima Virgen: tabla del siglo XV atribuída á Antonio del Rincón, en el Museo del Prado (de fotografía)

Habla Jusepe Martínez, en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, de Pedro de Aponte, á quien el Rey Católico nombró pintor de su casa en 1479, llevándoselo á Castilla. Hizo los retratos de los reyes Fernando é Isabel y les acom-

pañó á la guerra de Granada, diciendo Martínez que fué el inventor de aquellas famosas murallas de lienzo pintado, de que habla la leyenda, con que se rodeó el campamento de Santa Fe y que produjeron en los moros la ilusión de murallas de verdad levantadas en una sola noche. Pedro de Aponte trabajó en Huesca y en Zaragoza.

El segundo pintor de fama que registra la historia del arte español en el siglo XV, junto con el catalán Dalmau, es Antonio del Rincón, que gozó de gran fama y que estudió en Italia con Domingo Ghirlandajo. Supieron apreciar su talento, cuando volvió de Italia, los Reyes Católicos, cuyos retratos hizo repetidas veces y que le nombraron también pintor de su casa, concediéndole diversos beneficios y preeminencias. Entre estos retratos se cuentan los de los referidos monarcas que habían figurado en la parte alta del retablo principal de la bellísima iglesia de San Juan de los Reyes, en Toledo y los que se ven en una tabla que se le atribuye (fig. 1140). Obra de Antonio del Rincón es asimismo el retablo del pueblo de Robledo de Chavela, no lejos de Madrid, que tiene diez y siete tablas con pasos de la vida de la Santísima Virgen y la Asunción en el centro. Todas las pinturas que se creen de este maestro participan del arte medieval y del cambio producido por el Renacimiento. Hay en ellas la simplicidad y severidad de la escuela gótica, con rasgos en el dibujo y en el modelado, que proceden ya de la ciencia en el dibujar y en el pintar desplegada por los grandes ingenios italianos en la segunda mitad del siglo XV. En sus rostros, de un admirable carácter, se adivina la exacta correspondencia de la pintura con los egregios personajes retratados y el fiel parecido con éstos.

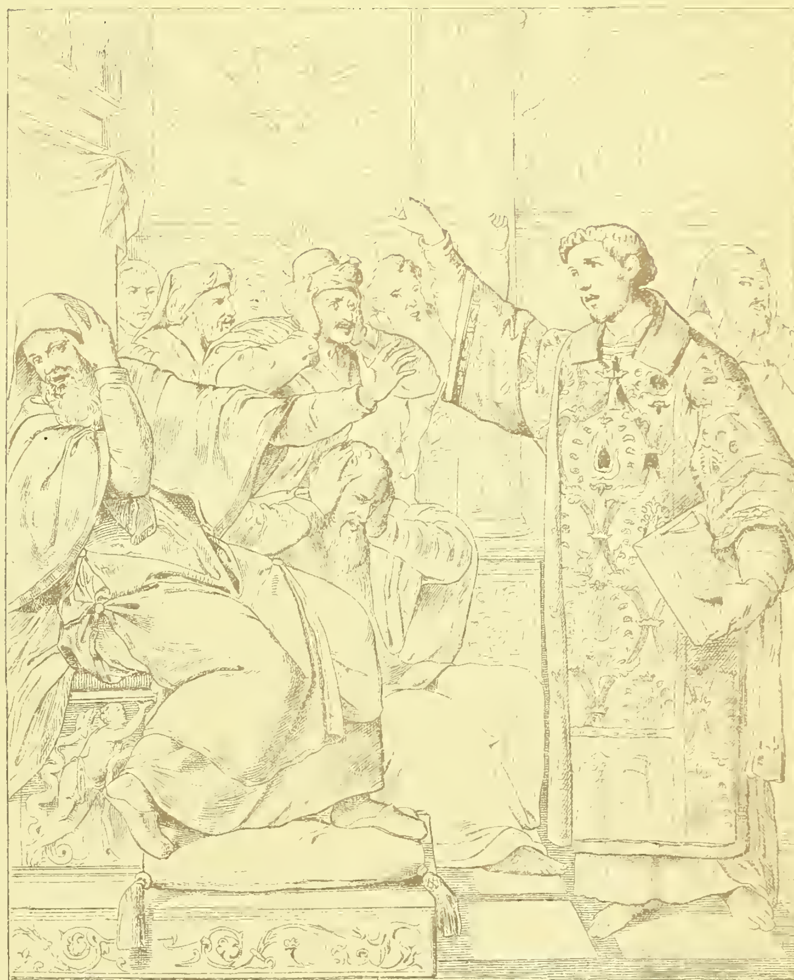


Fig. 1141. – La predicación de San Esteban, cuadro de Juan de Juanes. Museo del Prado, Madrid

Opinan los críticos que en Valencia han de buscarse los más antiguos testimonios de la introducción en España del Renacimiento italiano. El cabildo de aquella catedral llamó á Pablo de Arezzo y á Francisco Neapoli ó de Nápoles para que pintaran las puertas de cierre del retablo de plata, trabajo que dejaron concluído en 1506. Una de sus composiciones, *La muerte de la Virgen*, llamó la atención por su grandiosidad, al modo de Leonardo de Vinci, y por una factura muy distinta de la empleada en las tablas góticas. A Italia, por lo tanto, se encaminaron cuantos se sintieron con vocación para el arte, deseosos de aprender allí los secretos que tan celebradas hacían las obras de los más renombrados pintores y escultores de aquella península. Vicente Joanes, ó con más exactitud Vicente Juan Macip (1523 ?-1579), conocido por *Juan de Juanes*, fué uno de los artistas que se dirigieron á Italia para estudiar el arte, diciéndose que allí figuró entre los discípulos de Julio Romano y de Pierino del Vaga. Aun cuando no fuese cierto este dato, no deja de serlo que Juan de Juanes, al que llamaremos así en adelante, volvió á Valencia con la mente impresionada por las composiciones del eximio Rafael, y que por lo mismo, algo y aun mucho de lo que vió y admiró en el insigne maestro de Urbino puso en sus pinturas el artista valenciano, singular-

mente en la *Sacra Familia* de la sacristía de la catedral, en Valencia, y en el *Jesucristo con la cruz á cuestas*, del Museo del Prado. Juan de Juanes en el desempeño pictórico pertenece, pues, por distintos conceptos, al arte del Renacimiento; mas por sus sentimientos, por su piedad acendrada, hasta por su intenso misticismo debería colocársele entre los pintores más cristianos del siglo XV. No dejaban de ser cristianos sinceros muchísimos, la gran mayoría de los pintores italianos que trabajaron en el siglo de oro de la pintura, ó dígase en el siglo XVI; mas, sin advertirlo, no pocos de ellos se hallaban inficionados de paganismo, hasta por la misma virtud de los estudios que practicaban y de las aficiones que sentían por el arte antiguo, de donde el dibujo menos casto de sus Vírgenes, santas y ángeles en comparación con las pinturas piadosas de la décimaquinta centuria, y la tendencia á dar en los cuadros excesivo predominio al desnudo. Juan de Juanes no lo hizo por ningún concepto, influyendo sin disputa en su conducta lo que hemos expuesto antes, ó sea su devoción y piedad acendradas. El artista valenciano, como algún otro de sus contemporáneos y sucesores en España, no emprendía obra ninguna, de mediana importancia que fuese, sin impetrar la protección del cielo por medio de ayunos y mortificaciones, y acercábase á la Sagrada Mesa el día mismo en que debía empezarla. Estos cristianos afectos se advierten en todas sus pinturas, singularmente en las imágenes del Señor, que ejecutó con maravillosa unción, y también en la serie preciosísima de pasos de la *Vida de San Esteban* (fig. 1141), que constituye uno de los ornamentos del espléndido Museo del Prado en la capital de nuestra España. El crítico francés M. Pablo Lefort – que ha tratado con peregrino acierto del arte español – dice refiriéndose á Juan de Juanes: «La influencia nativa y los instintos de su raza se mezclan en él con las influencias que recibió de fuera, para darle un carácter original y personal, que debe particularmente á la sinceridad de su fe y á la profundidad de su sentimiento religioso. Sus tipos, tan espirituales y divinos, de Cristo y de la Virgen, son bien suyos, á la vez que muy españoles, por su expresión de penetrante misticismo.» Las afirmaciones de M. Lefort concuerdan del todo con las que hemos hecho anteriormente. Juan de Juanes se muestra más valiente y más naturalista en los retratos, con cierto aire rafaelesco, según aparece en el de *D. Luis de Castellví*, del Museo del Prado, pintura notabilísima, y en los de *Santo Tomás de Villanueva* y del beato *Juan de Ribera*, que se conservan en la catedral de Valencia.

Muy distinto de Juan de Juanes se presenta Francisco Ribalta, valenciano también (1555 ?-1628), que se formó en la escuela de los Caracci y que tiene algo de Sebastián del Piombo en la fuerza de los oscuros. Se da por una de sus obras mejores la *Santa Cena* que el arzobispo Juan de Ribera le encargó para el altar del colegio del Corpus Christi, asunto que Ribalta ha reproducido distintas veces, variándolo siempre. En el Museo provincial de Valencia existen algunos interesantes cuadros de Ribalta procedentes de conventos suprimidos en 1835.

En Andalucía ha de citarse á Luis de Vargas (1502-1567) como uno de los primeros artistas sevillanos que fueron á Roma, entrando en el taller de Pierino del Vaga. Su dibujo y el estilo en general son rafaelescos; hay en sus figuras sentimiento religioso y en no pocas intenso misticismo, pero sin la idealidad de Rafael en su primer estilo, en su modo de concebir los asuntos y de desarrollarlos, más propiamente cristiano que en el segundo y tercero. Luis de Vargas, lo mismo que algunos otros pintores coetáneos suyos, pecan por cierta dureza en la pincelada, por cierta sequedad en las manchas. Vargas se mostró ya realista, siendo los tipos de sus cuadros sacados del natural. En su fresco del convento de la Misericordia en Sevilla se nota el ordenamiento rafaelesco en la composición; la catedral de la misma ciudad posee importantes cuadros suyos, entre ellos el retablo de la capilla de la Natividad y el excelente retrato del P. Contreras.

Luis de Morales, al que se ha llamado el *Divino*, fué igualmente, como Vargas, varón piadosísimo que se ocupó particularmente en sus obras en expresar los afectos y aspiraciones de una fe ardiente, sin pensar poco ni mucho en halagar el sentido de la vista. Morales nació en Badajoz y se ignora quién ó

quiénes fueron sus maestros. Por el sentimiento ha de colocársele en primera fila entre los artistas españoles del siglo XVI, y bien puede afirmarse que en sus obras se encuentra una manifestación elocuente de la viva piedad de su época. Por su ejecución pictórica parece descender de Lucas Cranach ó de alguno de aquellos alemanes que se complacían en pintar figuras flacas y escuálidas, con rostros cadavéricos. La boga de que disfrutó fué causa de que muchos le imitasen, exagerando sus defectos; por esto debe estarse muy prevenido contra los cuadros con figuras secas y marmóreas que en Andalucía se atribuyen al divino Morales. En los cuadros propiamente suyos existe cierta melancolía y el dibujo es fino y casi elegante. El colorido, brillante á modo de esmalte, revela con limpidez las formas anatómicas, mostrando Morales procedimientos que parecen dimanar de los primitivos flamencos, como verbigracia la minuciosidad con que copia todos los detalles del cabello y de la barba en sus personajes, y el cuidado con que reproduce gota á gota la sangre que cae de la cabeza de Jesucristo coronado de espinas ó las lágrimas de la adolorida Virgen Madre. Diversas iglesias poseen cuadros de este artista; los tiene igualmente el Museo del Prado, y el provincial de Toledo cuenta entre sus objetos un *Cristo* y una *Virgen* ejecutados con superlativa delicadeza. Ha de colocarse entre sus más inspiradas creaciones el *Jesucristo en la columna* de San Isidro el Real de Madrid, en el cual aparecen admirablemente interpretados los padecimientos físicos del Redentor y su resignación divina.

El racionero de la catedral de Córdoba Pablo de Céspedes ha de citarse como uno de los artistas que más trabajaron para introducir los principios del Renacimiento. Era hombre instruidísimo, muy docto en las letras griegas y latinas y por ende muy aficionado al arte clásico, aun cuando en los asuntos de sus obras no hubiese entrado la antigüedad por ningún concepto. Estuvo en Roma, donde fué muy festejado, al punto de que una mañana apareciese en una testa suya la inscripción *Victor il spagnuolo*, muy usada entonces, como es sabido, en las Universidades de nuestra tierra. En sus pinturas domina la corrección, sobre el calor y la vida, siendo su colorido armonioso, mas tendiendo á frío. La *Cena del Señor con los apóstoles*, en la santa iglesia catedral de Córdoba, es uno de sus cuadros mejor pensados, mejor compuestos y con mayor habilidad ejecutados. Sin riesgo de exagerar puede decirse que Pablo de Céspedes es más conocido y famoso en España, y tal vez fuera de ella, por el *Poema de la Pintura* que escribió que por sus pinturas. Su descripción del caballo revela un pintor, conforme puede verse por las siguientes estrofas:

Brioso el alto cuello y enarcado
Con la cabeza descarnada y viva:
Llenas las cuencas: ancho y dilatado
El bello espacio de la frente altiva:
Breve el vientre rollizo, no pesado
Ni caído de lados, y que aviva
Los ojos eminentes: las orejas
Altas sin derramarlas y parejas.

Brilla hinchado el fervoroso pecho,
Con los músculos fuertes y carnosos:
Hondo el canal dividirá derecho,
Con gruesos cuartos limpios y hermosos:
Llena la anca y crecida: largo el trecho
De la cola y cabellos desdeñosos:
Ancho el hueso del brazo y descarnado:
El casco negro, liso y acopado.

Muchos puntos de contacto tuvo con Pablo de Céspedes, como pintor, Alonso Cano, si bien presentando mayor jugo en sus cuadros, una animación y vigor que no se hallan en idéntico grado en las obras del racionero cordobés. Sin embargo, á nuestro juicio, la fama de Alonso Cano se funda más en sus esculturas, de que hablaremos más adelante, que en sus pinturas. Granada posee las mejores suyas.

Roelas, Herrera y Pacheco fueron los precursores de Zurbarán y Murillo en Sevilla. El licenciado

Juan de las Roelas ó el clérigo Roelas, como le llamaban en su tiempo, es artista relativamente poco conocido á causa de encontrarse en Sevilla sus obras capitales y de no figurar su nombre en los primeros museos. El *Tránsito de San Isidoro*, que existe en la iglesia del santo en Sevilla, ha de ponerse entre las obras maestras del arte pictórico. Quien la ideó, la compuso y la ejecutó puede colocarse, sin vacilación alguna, al lado del insigne Zurbarán. La composición es sentida, valientes las figuras, expresivos los rostros y las actitudes y con sentimiento religioso muy vivo, por todo lo cual y por su armonioso color encanta á quien lo contempla.

Francisco de Herrera, llamado *el Viejo* para distinguirle de su hijo menor Herrera *el Mozo*, es pintor de transición, con atrevimientos afortunados unas veces, desgraciados otras, pintor de monjes algo á la manera del ilustre Zurbarán. Francisco Pacheco (1571 á 1664) cuenta entre sus timbres de gloria el ser maestro y suegro del celebérrimo Velázquez. Comenzó imitando á los italianos, con frialdad en los conjuntos y singularmente en el medio ambiente, que no existía en sus cuadros. Fuése después á Madrid, vió las pinturas del Greco y varió de rumbo, dando mayor vida á sus asuntos y á sus personajes, si bien nunca fué Pacheco pintor valiente y de primera fuerza. Las circunstancias que hemos citado, su *Arte de la Pintura* y el interesantísimo Libro de Retratos que dibujó con sinceridad asombrosa, le han dado mayor renombre que sus pinturas.



Fig. 1142. – Retrato de una señora desconocida, por Sánchez Coello: de colección particular (de fotografía)

Blas del Prado y Juan Fernández de Navarrete *el Mudo* trabajaron en Castilla por introducir el estilo italiano, el primero más al modo de los florentinos, el segundo acercándose más á los venecianos. Antes que ellos ya Juan de Villoldo (1480 ?) había hecho lo propio en las pinturas al aguazo, llamadas *sargas*, que servían para la decoración de grandes paramentos, haciendo oficio de tapices y tapicerías. Eran las sargas paños de lienzo pintados al temple, tarea en que se ejercitaron ingenios españoles de primer orden, puesto que las pintó en Sevilla el mismísimo Murillo. Navarrete se mostró naturalista en sus obras, señalando ya claramente la tendencia y el carácter que debía tomar el arte en España. Otro artista, empero, había de introducir en la imperial Toledo, en tierra de Castilla, nuevos elementos que predominaron después en la que más ó menos propiamente ha de llamarse escuela castellana. El artista á que aludimos fué Domingo Theotocopuli, conocido por *el Greco* por el país de su nacimiento.

Vino *el Greco* trayendo á nuestra patria las enseñanzas de la escuela veneciana, mejor dicho, las del Ticiano, con su colorido dorado y caliente. A este tenor hizo en 1577 el *Reparto de la túnica* para la sacristía de la catedral toledana. Encargóle más tarde Felipe II el *Martirio de San Mauricio y de sus compañeros*, y entonces se inició en él un cambio peregrino que fué luego acentuándose. Redújose su paleta, antes rica, al blanco, negro, vermellón y amarillo con alguna laca, de donde el que su colorido brillante se trocase en triste; volviéronse sus personajes flacos, escuálidos, con rostros cadavéricos, y en el total de las composiciones imperó el desorden allí donde existía la ponderación más acabada. Aparte de algún retrato, puede darse como tipo de esta manera de pintar el *Enterramiento del conde de Orgaz*, colocado en la iglesia de Santo Tomé, en Toledo, sobre la tumba de Gonzalo Ruiz de Toledo, conde de Orgaz, que murió en el siglo XIII en olor de santidad. El realismo impera por completo en esta y en las

demás pinturas del *Greco* en su nuevo arte, realismo vigoroso, que traduce la impresión de la verdad con una exactitud pasmosa y al par con sobriedad nunca superada. Además hay en los cuadros como el del *Enterramiento del conde de Orgaz* un sentimiento religioso penetrante, que conmueve al espectador y que explica la boga de que disfrutó Theotocopuli entre las comunidades religiosas de regla más estrecha. Como más adelante Goya, pintó, según hemos indicado antes, con blanco y negro, alcanzando efectos brillantísimos con simples brochazos de rojo, azul ó amarillo. Pacheco y Jusepe Martínez censuraron duramente las pinturas del referido maestro. Juan Bautista Mayno y Luis Tristán se cuentan entre sus discípulos, ninguno de los cuales adoptó su segundo estilo.

Antes que el Greco, desde 1542, otro artista nacido en Utrecht, Antonio de Moor, más conocido por Antonio Moro, inició una suerte de revolución en el retrato, quitándole la sequedad en los contornos que aún se conservaba de los flamencos y dando más suavidad al modelado. Sus retratos fueron muy elogiados y lo son igualmente en el día. Uno de sus más hábiles discípulos fué Alonso Sánchez Coello (1515-1590), el que, si bien hijo de Benifayó, en el reino de Valencia, según Ceán Bermúdez, portugués al decir de Palomino, en Madrid y al lado de Antonio Moro fué donde se desarrolló su talento. Predilecto pintor del rey Felipe II, recibió de éste marcadas distinciones, y por orden suya se ocupó en pintar su retrato y los de las personas principales de la real familia, trabajo en que demostró una nobleza y buen gusto superiores á todo encarecimiento. Hablan los retratos de Sánchez Coello, siendo al mismo tiempo no sólo efigies exactas de los personajes retratados, sino también trasunto de una época y de una corte como la del temido Felipe II (fig. 1142). La rigidez de aquellas figuras corresponde exactamente con la rigidez de la etiqueta cortesana de entonces; advirtiendo que la rigidez de que hablamos no significa envaramiento, no procede de que el lápiz y el pincel del artista la pusieran en los retratos, sino de que existía en éstos, en la realidad misma, cuando pisaban las salas del palacio de Madrid con las suntuosas vestimentas de la época, sobre todo por parte de las damas. Figuran entre los más preciosos retratos de Alonso Sánchez Coello, en el Museo del Prado, los del *Príncipe D. Carlos, hijo de Felipe II*, y de la *Infanta Isabel Clara Eugenia*, hija también del propio monarca. Hablando de su privanza con el rey, escribía Francisco Pacheco: «Aposentóle en unas casas principales junto á palacio, donde teniendo él solo llave, por un tránsito secreto, con ropa de levantar, solía muchas veces entrar en su casa á deshora y asaltarlo comiendo con su familia; y queriéndose levantar á hacerle la debida reverencia, como á su rey, le mandaba que se estuviese quedo, y se entraba á entretener en su obrador.»



Fig. 1143. – Retrato de doña Margarita de Austria, esposa de D. Felipe II, por Pantoja. Museo del Prado (de fotografía)

Honró á Coello, como aventajado discípulo, Juan Pantoja de la Cruz (1551-1609), que pintó igualmente soberbios retratos de personas reales (fig. 1143), y entre ellos el de Felipe II, á quien pintaría probablemente en sus sesenta años. El semblante pálido del soberano, su barba entre rubia y blanca y el cabello al rape, junto con su negra ropilla, se avienen perfectamente con la descripción que de él hacen sus

coetáneos, revelando que el retrato hubo de ser de exactísimo parecido. Pinta con precisión al fundador del Escorial aquel traje negro, con ropilla y capa de raja – antiguo paño grueso y de baja estofa, – gorguera pequeña de encaje y sombrero de rizo puesto, con el toisón pequeño pendiente de un cordón negro, el pomo de la espada asomando bajo el brazo izquierdo, la mano derecha apoyada en un sillón tapizado de rojo, y en la izquierda un rosario de poco precio. Según dice el boticario Francisco Vélez de Arciniegra, también se distingnió Pantoja en la pintura de animales.

Uno de los pintores que alcanzaron mayor fama en la escuela de Madrid, y al que, á pesar de su calidad de extranjero, se le coloca entre los artistas españoles, fué el florentino Vicente Carducci, al que en nuestra patria se llama Carducho. La resonancia de su nombre se debió en parte principalísima á su asombrosa fecundidad, que podía compararse con la de Lope de Vega. Carducho hubiera tenido que nacer un siglo después, ó sea en la época de los fresquistas, cuando imperaba en la corte de las Españas otro compatriota suyo, Lucas Giordano ó Jordán, cuya fecundidad corrió parejas con su amaneramiento. Una de las mayores pruebas de facilidad la dió Vicente Carducho al cumplir el encargo que le hicieron los padres de la Cartuja del Paular. El 29 de agosto de 1626 se firmó escritura entre la comunidad y el artista, según la cual debía éste pintar cada año, en cuatro que duraría la tarea, catorce cuadros para decorar el claustro grande del expresado cenobio. Carducho cumplió al pie de la letra su compromiso, y en cuatro años pintó la friolera de cincuenta y cinco grandes lienzos. De ellos dice el discreto Ceán Bermúdez: «Aunque los hay pintados de pura práctica, se conoce que los más están por el natural, así en los desnudos como en los paños. Se nota en todos gran fecundidad en la invención y buen desempeño en la composición, por el contraste de los grupos y buena elección de los instantes.» Por falta de tiempo no pudo Carducho meditar ni estudiar muchos de sus cuadros, y de ahí el amaneramiento que se nota en algunos y la falta de consistencia, en medio de fragmentos que dan idea de un pintor de talento espontáneo. En suma y conforme lo hemos apuntado antes, se ven en Carducho las cualidades y los defectos del fresquista. Ceán dice que á ningún pintor debe tanto la pintura española, porque en los *Diálogos* que escribió y que doctos críticos califican del mejor libro de pintura que tenemos en castellano, enseñó la práctica del arte y defendió las prerrogativas de los pintores.

Ya en este punto consigna la historia de la pintura española los nombres de sus más egregios pintores, de los que le han dado el renombre de que goza en todo el mundo artístico y que le han impreso una fisonomía, un carácter que no se confunde con el de ninguna otra escuela pictórica.

EL SIGLO DE ORO DE LA PINTURA ESPAÑOLA

MURILLO, VELÁZQUEZ, RIBERA, ZURBARÁN

D. Diego de Silva Velázquez y Bartolomé Esteban Murillo llenaron con su gloria artística el siglo XVII, verdadero siglo de oro de la pintura española. Nació Velázquez en 1599 y murió en 1660; vió la luz Murillo en 1618 y falleció en 1682, dilatándose más en el siglo XVII la vida de este último por haber nacido diez y nueve años después de su insigne compañero, puesto que ambos, con muy corta diferencia, vivieron igual número de años. Murillo y Velázquez fueron, como acabamos de decirlo, la personificación más genuina y más espléndida de la pintura española, y casi podríamos decir la representación más exacta del genio de la nación en una centuria, en la cual, aunque decaída España por consecuencia de errores y miserias políticas, conservaba aún gran parte de su poderío, y sin disputa la pujanza en el exterior que le había colocado en primera línea entre las mayores potencias de Europa.



SAN ANTONIO DE PADUA Y EL NIÑO JESÚS

CUADRO PINTADO POR BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO, EXISTENTE EN EL MUSEO DE SEVILLA (DE FOTOGRAFÍA)

Felipe III había empezado á desarrollar en Madrid la afición por el arte, el cual tomó tanto incremento durante el reinado de su sucesor Felipe IV, que llegó casi á avasallarlo todo, compartiendo por lo menos el cetro con las letras, y singularmente con la poesía, que contó entonces en el teatro sus más felices é inspirados autores. Dice el Sr. D. Pedro de Madrazo que fué tendencia en los nobles, en aquel reinado, «considerar como compensada la desaparición de las antiguas glorias militares de Mühlberg, Túnez, Lepanto, Rheinfeld y Nordinga con las magnificencias artísticas del alcázar de Madrid y del Buen Retiro; y fueron tantas las demostraciones de entusiasmo por la pintura que se hicieron en los reinados de los postreros Felipes y de Carlos II, que no parece sino que deslustraban los blasones de sus casas, no los magnates que carecían de virtudes públicas y privadas, sino los que no reunían en ellos museos ó galerías.» La afición del rey D. Felipe IV por adquirir pinturas se mostró con tal viveza, que no han faltado historiadores que la califiquen de manía. Verdad es que en ella le acompañaron los hombres de mayor talento y aun diríamos de mayor discreción de su época. A aumentar los tesoros de arte que poseía la corona de España contribuyeron las adquisiciones que para Felipe IV hizo en Venecia el embajador Alonso de la Cueva y las de Velázquez en su viaje á Italia. La importancia de la casa de Austria motivó que se le hicieran valiosos regalos, entre los que debe ponerse el famoso cuadro de Rafael Sanzio de Urbino *El pasmo de Sicilia*, donación de los padres olivetanos de Palermo. Con estas adquisiciones y donativos se allegó el magnífico caudal de pinturas que forma en la actualidad el Museo del Prado en Madrid. Desde el rey irradiaba á los súbditos, hasta en las clases más modestas, el amor por las cosas de arte, de modo que el pueblo, bien puede así afirmarse, se interesaba por los triunfos de los más notables maestros de la época.

Murillo, más que Velázquez, hubo de ponerse desde los comienzos de su carrera en contacto directo con las gentes del pueblo. En Sevilla vivían sus padres cuando nació en el mencionado año 1618, siendo de condición modesta, con lo cual el mozo no pudo disponer de dinero para sus aficiones artísticas. Juan del Castillo, bien reputado, le inició en el dibujo, y cuando este maestro se marchó á Cádiz, Murillo se vió en la necesidad, á fin de procurarse recursos, de pintar para las ferias cuanto le encargaban los mercaderes de pinturas, trabajos en los cuales, junto con la inexperiencia de la mocedad, aparecerían ya algunas de las cualidades que después brillaron en sus cuadros. Los conventos le compraron entonces lienzos, y también se ocupó en pintar sargas que cargaban para América los galeones salidos de la Torre del Oro.

Al ver las pinturas de Pedro de Moya, que traía el gusto y colorido de Van Dyck, le entraron deseos de ir á Flandes é Italia; mas ¿cómo hacerlo? Un recurso ingenioso le sacó de apuros. Compró unas varas de lienzo, lo cortó en pedazos, dióles por sí mismo la imprimación que necesitaban, pintó en ellos asuntos devotos y los vendió bien á uno de los cargadores de Indias que había en aquella ciudad, rica y floreciente por el comercio que hacía con el Nuevo Mundo. Con algunos doblones en el bolsillo se fué á Madrid, vió á Velázquez, que le favoreció mucho, y empleó dos años en estudiar detenidamente y en copiar asimismo las obras maestras de los más conspicuos pintores de Flandes y de Italia. En 1643 emprendió su viaje; en 1645 regresaba á Sevilla Bartolomé Esteban Murillo.

En aquella ocasión empezó su fama, la cual se fundó en los cuadros que pintó para el claustro pequeño del convento de San Francisco de aquella ciudad. Atribuyó el pueblo su ausencia á haber estado Murillo encerrado dos años sorprendiendo sus secretos á la naturaleza, dando así sabor de leyenda dramática á un sencillo viaje á la corte de España. «Manifestó desde luego en estos cuadros — dice Ceán Bermúdez — á quién se propuso imitar en Madrid; porque en los ángeles del que representa á un venerable extático en la cocina, se ve todo el estilo del *Spagnoletto;* el de Van Dyck en el perfil de la cabeza y manos de la *Santa Clara en su tránsito*, y el de Velázquez en todo el lienzo de *San Diego con los pobres*.» El Sr. Madrazo, autoridad tan competente en estas materias, afirma que en aquellas obras del pri-

mer estilo de Murillo se combinan el colorido de las escuelas veneciana y flamenca, y el dibujo detenido y seguro de casta florentina.

En 1648 casóse en la villa de Piles con doña Beatriz de Cabrera y Sotomayor, y después de su matrimonio cambió de estilo. Oigamos lo que acerca de este cambio pone Ceán: «Ora fuese por la facilidad extraordinaria que adquirió con tantas obras, ora por complacer al vulgo, mudó su estilo detenido y fuerte en otro más franco, más dulce y agradable aun á los mismos inteligentes, con el que pintó los principales y más estimados cuadros de Sevilla.» Bien le guió el vulgo, si en realidad Murillo varió su estilo para darle gusto, como asienta Ceán, ya que á él debe la corona de gloria con que la crítica y el mundo entero han circundado su nombre y sus creaciones. «Mudó su estilo primero – escribe Madrazo, á quien de buen grado cedemos la palabra – en otro más franco, dulce y agradable; agrandó sus ideas; sintió con más viveza el natural; dió más bulto á las figuras, más atmósfera á sus escenas, más color á sus tintas, más transparencia á sus sombras, más sabia gradación á sus términos, y al conjunto de sus cuadros un acorde y una armonía en que venció á todos los grandes pintores del mundo.» «Comparable sólo con aquel monstruo de la naturaleza – prosigue Madrazo – en la fecundidad de su talento, tapizó los edificios principales de Sevilla, públicos y privados, de cuadros admirables. La Inmaculada, bajo cuyo patrocinio había venido al mundo, le inspiró el modo de representar su inefable misterio cual nunca antes había sido figurado. Nunca, en efecto, se había visto traducida en formas humanas de una manera tan exquisita la digna compostura é inocencia de una mente no contaminada por el pecado; nunca con tan visible encanto la extrañeza insexual de toda culpa, de toda mengua, de toda mancilla. Su indisputable preeminencia en el arte de representar esta idea divina, le valió el nombre antonomásico de *pintor de las Concepciones.*»

Conforme al nuevo estilo pintó en 1655 los *Santos Leandro é Isidoro* por encargo del arcediano de Carmona, que los regaló luego al cabildo hispalense. El modo como pintó estas imágenes descubre el procedimiento peculiar á los pintores españoles, quienes sacaban del natural directamente las testas y figuras de sus lienzos, aunque lo fueran devotos. Dice un manuscrito de la época que el rostro de *San Leandro* es retrato del licenciado Alonso de Herrera, apuntador del coro, y el de *San Isidoro* del licenciado Juan López Talaván. En el año 1656 hizo el celebérrimo cuadro de *San Antonio de Padua*, asombro de cuantos visitan la catedral de Sevilla, donde vuelve á hallarse después de haber sido robado y rasgado. Maravilla en este lienzo el arrobamiento del santo, la divina imagen del Niño Dios que se aparece por los aires, el ambiente que produce la ilusión de la realidad misma, la abundancia de la luz sabiamente concentrada en la figurita de Jesús y en el busto de San Antonio, el relieve de todos con un modelado que da el efecto del mismísimo bulto, y á todo esto, además, un misterioso encanto que dimana de la inspiración del autor y de su acendrada fe religiosa. Otras veces y con igual fortuna trató el mismo tema (véase la lámina aparte). Su inspiración y su fe pudieron mostrarse en el año 1665 en los famosos *Medios puntos de Santa María la Blanca*, que guarda como preciado tesoro la Real Academia de San Fernando, obras que bien pueden parangonarse con el San Antonio, al que tal vez se adelantan en riqueza de colorido. No fueron desaprovechados para Murillo los años de 1670 á 1680, puesto que durante los mismos ejecutó lienzos que le procuraron grandísima fama, acaso más de la obtenida con los citados anteriormente. Pintó por entonces la preciosa obra de *Santa Isabel reina de Portugal curando á los leprosos* (Academia de San Fernando), el *Cuadro de las aguas* con el milagro obrado por Moisés y la *Multiplicación de los panes y los peces*, los dos para el hospital de la Caridad en Sevilla, y gran número de Concepciones y de Vírgenes (véase la lámina aparte), en todas las cuales se ven, en mayor ó en menor grado, las dotes de su preclaro ingenio. Estaba acabando de pintar *Los desposorios de Santa Catalina* para el altar mayor de la iglesia de los Capuchinos, en Cádiz, cuando tropezó en el andamio y cayó, sintiéndose enfermo y siéndole forzoso volver á Sevilla. Las prácticas de piedad le ocuparon entonces exclusivamente hasta su cristiana muerte, ocurrida el día 3 de abril de 1682. De su misticismo es claro reflejo lo que le pasó en la



LA VIRGEN Y EL NIÑO JESÚS

CUADRO DE BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO. FLORENCIA, PALACIO PITTI (DE FOTOGRAFÍA)

iglesia de la Santa Cruz de Sevilla. Venerábase allí el «Descendimiento del Señor,» obra de Pedro Campaña, y ante él se pasaba largos ratos en meditación Esteban Murillo. Uno de los días, al querer cerrar el sacristán las puertas de la iglesia, vió al artista absorto ante el devoto cuadro, por cuyo motivo le preguntó por qué se detenía tanto en aquella capilla, á lo cual respondió él: «Estoy esperando que estos santos varones acaben de bajar al Señor de la cruz.»

Todos los críticos de arte han hablado con el mayor encarecimiento de las pinturas de Murillo. A los que hemos citado podríamos añadir muchísimos otros. Nos bastará, empero, con citar ahora entre los extranjeros á Viardot, que con tanta discreción ha tratado de la pintura española, y entre los españoles á Jovellanos. Hablando de los medios puntos de Santa María la Blanca, escribía Viardot: «Estos dos cuadros maravillosos, por lo menos el primero en todas sus partes y el segundo en la procesión del fondo, esto es, todo cuanto se halla tratado siguiendo el estilo cálido y vaporoso, son de lo mejor que pintó Murillo y precisan bien el punto extremo á que subió su talento de colorista.» D. Gaspar Melchor de Jovellanos, tan entendido en toda clase de disciplinas, pone en su *Elogio de las Bellas Artes* las siguientes palabras: «¿Cómo no hablar de Murillo, del suave y delicado Murillo, cuyo diestro pincel comunicaba al lienzo todos los encantos de la hermosura y de la gracia? ¡Gran Murillo!, yo he creído en tus obras los milagros del arte y del ingenio; yo he visto en ellas pintados la atmósfera, los átomos, el aire, el polvo, el movimiento de las aguas y hasta el trémulo resplandor de la luz de la mañana. Tu nombre es el celebrado de todas las personas de buen gusto; pero ¡cuánto más no lo sería si el buril hiciese más conocidas tus obras!»

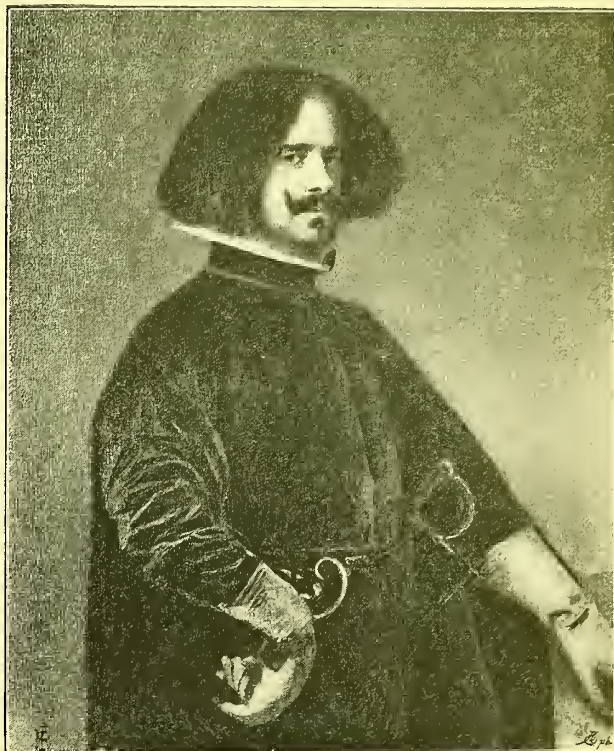


Fig. 1144. – Retrato de D. Diego de Silva Velázquez, pintado por él mismo (de fotografía)

¡Cosa singular! Con ser tan ricas las colecciones de cuadros de los reyes de España, brillaban en ellas por su ausencia las obras de Murillo, hasta que enmendó la falta el rey D. Felipe V. A la envidia, baja pasión que tantas veces se ha albergado en los pechos de los artistas, atribuye el Sr. Madrazo aquella falta. Por fortuna en 1729, cuando fueron á Sevilla Felipe V y su esposa Isabel Farnesio, adquirieron veintinueve cuadros de Murillo, con lo cual no quedó manca la colección entonces, ni después el riquísimo Museo del Prado.

Sol era del arte hispano allá por los mismos años en que moraba en Sevilla el pintor de las Concepciones, según lo hemos ya adelantado en los primeros párrafos de este capítulo, D. Diego Velázquez de Silva (fig. 1144), en quien se reunen, á nuestro entender, las mayores y más castizas cualidades de la antigua pintura española. Sevilla, como también lo hemos indicado, fué cuna de D. Diego Velázquez de Silva ó de D. Diego de Silva Velázquez, puesto que así se le denomina indiferentemente en los muchos documentos del Archivo de palacio en que consta su nombre. La última forma es con todo la propia, ya que tuvo por padres á Juan Rodríguez de Silva y á Jerónima Velázquez, de donde el que también le denomine algún autor D. Diego Rodríguez de Silva Velázquez. Procedía de familia portuguesa, mas avecindada en Sevilla cosa ya de un siglo cuando nació en 1599 el que había de ser artista celebérrimo. Sus padres querían dedicarle al Derecho; mas él, llevado de su vocación, se fué al estudio de Francisco Herrera *el Viejo* primero y después al de Francisco Pacheco, cuando le apartó de aquél el malhumorado carácter de su dueño. De ninguno de estos maestros se ve rastro en las obras de Velázquez, aun cuando no

dejaría de tener en mucho la inteligencia cultivada del que fué luego su suegro, al unirse en matrimonio en 1618 con doña Juana Pacheco.

Al decir de Ceán Bermúdez, conoció Velázquez que su maestro debía ser la propia naturaleza, y desde entonces hizo voto de no dibujar ni pintar cosa alguna que no fuese á su presencia ó por ella misma. «Tenía Velázquez cohechado – se lee en el *Libro de la Pintura*, de Pacheco – un aldeanillo aprendiz que le servía de modelo en diversas acciones y posturas, ya llorando, ya riendo, sin perdonar dificultad alguna, y por él hizo muchas cabezas de carbón y realce en papel azul y de otros muchos naturales, con que granjeó la certeza en el retratar.» A esto debió, según el parecer de Ceán Bermúdez, ser tan excelente en las cabezas, que pocos italianos le igualaron, siendo Velázquez tal vez el ingenio que por manera más asombrosa y maravillosa pintó por el natural testas de caracteres muy diversos, desde la cabeza del rey y de los príncipes y princesas, de los próceres y potentados de su tiempo, hasta la de contrahechos bufones y de sucios pícaros sólo indicados para servir de mofa con su fealdad y su miseria. En Sevilla, en el primer período de su carrera, pintó *El aguador de Sevilla*, *La adoración de los pastores* y *La adoración de los Reyes*, éste en el Museo del Prado actualmente, obras en las cuales algún crítico parece advertir la influencia de Pacheco, en el gusto que supo inculcar á su yerno.



Fig. 1145. – Retrato de Felipe IV de España, por D. Diego de Silva Velázquez. Galería degli Uffizi, Florencia (de fotografía)

Deseoso de ver pinturas de aliento fuése á Madrid en la primavera de 1622, y allí le otorgó la protección más decidida el sumiller de cortina Sr. D. Juan de Fonseca y Figueroa. Trató este señor de procurarle que pudiese hacer el retrato de Su Majestad, mas por una serie de concausas no pudo lograrlo entonces. Velázquez sólo pudo hacer en aquella ocasión el retrato del genial poeta D. Luis de Góngora, por lo cual se restituyó á Sevilla. Fonseca no cejó en sus pretensiones, y en 1623 pudo obtener que Velázquez volviese á la corte, llamado por carta del ministro de Estado y valido de Felipe IV, el Conde-Duque de Olivares, que fué desde aquella fecha, junto con el monarca, entusiasta Mecenas de nuestro artista (fig. 1145). Logró en aquella ocasión D. Diego retratar al rey á caballo, terminando esta pintura en el mismo año 1623 y siendo expuesto en las gradas de San Felipe, punto de cita de todos los ricos y desocupados de la villa y corte. Grande admiración causó el retrato, la que se tradujo en loores encomiásticos que iban de boca en boca y en multitud de versos que escribieron los ingenios cortesanos, unos para elogiar de veras el lienzo y otros para adular de refilón al monarca en él retratado. Otros retratos hizo entonces Velázquez, en todos los cuales se descubría su ojo certero para ver el natural y su mano habilísima para reproducirlo exactamente. Son ya aquellos retratos modelos de verdad y de un desempeño holgado y firme, condiciones características de todas las obras del eminente protegido de Felipe IV y del Conde-Duque de Olivares. En aquella misma época quiso el rey perpetuar, valiéndose de la pintura, la *Expulsión de los moriscos* que había llevado á cabo su padre y antecesor en el trono, y á Velázquez encargó el cuadro, el cual por desgracia quedó destruído en el espantable incendio del Alcázar de Madrid ocurrido en 1734. En sus



LAS FRAGUAS DE VULCANO

CUADRO PINTADO POR VELÁZQUEZ. MADRID. MUSEO DEL PRADO (DE FOTOGRAFIA)

Vidas de los pintores españoles habla Palomino y Velasco de este cuadro, describiéndolo, y cuanto pone nos hace lamentar más su destrucción, ya que nos priva de una obra de carácter histórico que nos hubiera permitido apreciar bajo otro aspecto el talento del artista. Sin duda la *Expulsión de los moriscos* debía reunir las condiciones de majestad y nobleza que campean en el cuadro de *La rendición de Breda*, vulgarmente llamado *Cuadro de las lanzas*, en el que nos ocuparemos más adelante.

Entre los años 1628 y 1629 pintó Velázquez *Los borrachos*, singularmente realista en el concepto y en la ejecución, de un vigor, de un relieve y de una verdad que exceden á todo cuanto pueda decirse en su elogio. En el propio año 1628 estuvo Rubens en Madrid y trabó con su insigne camarada íntima amistad. Rubens le aconsejó que fuese á Italia para ver las obras de los grandes maestros de aquel país, consejo que siguió Velázquez, yéndose primero á Venecia, recorriendo toda la península y permaneciendo un año cabal en Roma. En esta última ciudad pintó su retrato, que remitió á su suegro, *Las fraguas de Vulcano* (Museo del Prado) (véase la lámina aparte) y *La túnica de Josef* (Escorial), que debían ser ofrecidos al rey. En Nápoles trabó amistad con Ribera, el *Spagnoletto*, y á la admiración que sintió por él se debió la adquisición que de algunas obras suyas hizo la corte de España. En 1631 regresó á Madrid, y de esta fecha á 1638 han de colocarse los retratos más sobrios, más vivientes y más vigorosos que hizo en toda su vida, tales como los del *Infante Baltasar Carlos* (fig. 1146), *Felipe IV* y el *Infante D. Fernando*, los tres en traje de caza, y el soberbio retrato ecuestre del citado infante Baltasar Carlos, siguiéndole en los años sucesivos otros con idénticos méritos, entre ellos el del *Conde-Duque de Olivares*, de una grandeza superlativa, de un relieve admirable y con un conjunto y unos pormenores que producen en el espectador la ilusión más acabada. ¿A qué enumerar los demás retratos de Velázquez? Todos pueden comprenderse dentro de la misma admiración, porque todos, sin excepción alguna, constituyen páginas del arte pictórico que no han sido superadas en ninguna época. Por aquellos tiempos cayó de la real privanza el Conde-Duque, y su desgracia pudo hacer temer que también le alcanzara á Velázquez. No fué así ó porque el rey supiese estimar en lo mucho que valía su ingenio ó porque tuviese necesidad de él para realizar sus proyectos. Velázquez siguió festejado y mimado, y por aquellos años, 1645 próximamente, se dedicó á sacar aquellos deliciosos estudios de bufones y enanos, de mendigos contrahechos, de pícaros como *Menippo* y *Esopo* y de otras gentes más ó menos maleantes, en los cuales puso todo el caudal de realismo que pudo dar su pincel, sin degenerar nunca en grosero ni aun en vulgar, antes al contrario, elevando y casi diríamos ennobleciendo aquellas figuras acanalladas, merced al prestigio del arte, á una factura de una espontaneidad sorprendente, y á una fuerza de modelado y de claro-oscuro que no puede adivinar quien no haya visto los dos cuadros que hemos citado y sus compañeros *El bobo de Coria*, *El niño de Vallecas*, *Pablillos de Valladolid* y los demás que existen en el Museo del Prado, donde son el pasmo de los inteligentes. Divertíanle á Felipe IV estos estudios y los recibía con el cariño con que acogió siempre los frutos del ingenio de su artista predilecto.



Fig. 1146. – Retrato del infante D. Baltasar Carlos, por D. Diego Velázquez. Museo del Prado

Corría el año 1647 cuando D. Diego de Silva Velázquez dió la última mano á uno de los cuadros suyos más importantes por el asunto. Aludimos á la *Rendición de Breda* ó *Cuadro de las lanzas*, sin duda, por las muchas que en él aparecen (véase la lámina aparte). Es probable que la primera idea de esta

obra la tendría cuando pasó el Mediterráneo en compañía del ilustre marqués Ambrosio Spínola, vencedor de la mencionada plaza y héroe de uno de los hechos más gloriosos para las armas españolas. En primer término se hallan en el cuadro el general Spínola y Justino de Nassau que mandaba en Breda. Inclínase éste y presenta las llaves de la fortaleza al vencedor, quien poniéndole la mano en el hombro, en actitud cariñosa, parece felicitarle por su larga y valiente defensa. ¡Cuánta nobleza hay en ambos personajes! ¡Qué serenas se presentan sus dos figuras! ¡Qué expresión más caballerosa en Spínola y qué aire tan digno en Nassau! ¡El vencedor procura darle á entender al vencido que él es quien vence en valor y en bizarría! El carácter caballeresco del reinado de Felipe IV existe en el cuadro de que hablamos, viéndose en los dos personajes principales y en todos los demás que los rodean. El colorido de época, el propio colorido histórico asoma en todo, hasta en los más ínfimos pormenores. Todo está allí pintado á plena luz y todo sale con un relieve que enamora. El aire circula por aquel espacio y las figuras hablan, gesticulan y se mueven. Es la vida de la realidad misma, tal como sabía sorprenderla la inteligencia clara y el pincel experto de Velázquez.



Fig. 1147. – Retrato del papa Inocencio X, por D. Diego de Silva Velázquez (copia de fotografía)

Después de haber pintado la *Rendición de Breda* emprendió Velázquez su segundo viaje á Italia con el fin primordial de adquirir pinturas para el rey y vaciados de estatuas antiguas. Esta vez hizo el *Retrato del papa Inocencio X* (fig. 1147), otra de las maravillas de su pincel que forma parte de la Galería Doria Pamphili. A su regreso le nombró S. M. aposentador mayor de palacio; y á pesar de las enojosas ocupaciones de este cargo, encontró vagar todavía para pintar lienzos de tanto empuje como *Las hilanderas* ó interior de la fábrica de tapices de Santa Isabel, donde la ilusión del espacio, de la distancia, llega al máximo punto, lo propio que el de la realidad con mayor economía de medios; la *Coronación de la Virgen* y el *Retrato del escultor Martínez Montañés*, que antes se decía ser de Alonso Cano; varios retratos de Felipe IV y de su segunda esposa *Mariana de Austria* (este último en el Museo del Louvre), y por fin el cuadro llamado *Las Meninas*, en el cual, lo mismo que en *Las hilanderas* – obras todas pertenecientes al Museo del Prado, – se marca el último estilo en el modo de pintar del insigne maestro. Entonces acudió al sistema que se ha apellidado *manera abreviada*, ó dígase una suerte de impresionismo, por lo holgado de la mancha y lo grandioso de la pincelada; mas impresionismo sin amaneramiento, sin vicio de ninguna especie, fundado en la observación directa del natural y traduciendo el natural con exactitud prodigiosa, según lo dicen con elocuencia los dos expresados lienzos de *Las hilanderas* y *Las Meninas*. El impresionismo de Velázquez no es impresionismo de receta, y por consecuencia no se halla al alcance de las inteligencias hueras, sino que requiere, por lo contrario, caudal superior de talento, dotes levantadas de artista, estro pictórico en toda la extensión de la palabra. El impresionismo de Velázquez es, en resumen, la verdad en la pintura, el realismo castellano que huye de las convenciones y no cae en las vulgaridades ni en lo repugnante y anti-artístico. Por esto el autor de *Las hilanderas* es famoso entre los famosos. El crítico francés Pablo Lefort dice á este propósito en su obra *La peinture espagnole:* «Velázquez nos ha dejado en *Las hilanderas* y *Las Meninas*, en los retratos del escultor y de la infanta María Teresa, los más perfectos ejemplos de impresionismo que se puedan encontrar, incluso en la pintura moderna.»



LA RENDICIÓN DE BREDA

CUADRO LLAMADO DE «LAS LANZAS,» PINTADO POR VELÁZQUEZ. MADRID, MUSEO DEL PRADO (DE FOTOGRAFÍA)

Con motivo del matrimonio de Luis XIV con la infanta María Teresa, hija de Felipe IV, que selló la paz entre las coronas de Francia y España el día 3 de junio de 1660, encargó el rey á Velázquez que cuidase del decorado del pabellón que había de levantarse en la isla de los Faisanes, en la parte que correspondiese á España, cosa en que ambas naciones se proponían desplegar la mayor suntuosidad. Desempeñó la comisión de modo que le valió calurosos plácemes; mas acaso las fatigas de sus deberes de aposentador por aquel motivo y por los cuidados del viaje regio, quebrantaron su salud, puesto que al volver á Madrid se sintió en seguida gravemente enfermo. Mejoró algo, pareció que se restablecía, mas un nuevo ataque de fiebre le quitó la vida á los sesenta y un años, el día 6 de agosto de 1660. Ocho días más tarde le seguía al sepulcro María Pacheco, su digna compañera.



Fig. 1148. – La Coronación de la Virgen, por D. Diego de Silva Velázquez. Museo del Prado (de fotografía)

Largo espacio necesitaríamos para reunir los elogios calurosos que se han hecho de Velázquez por artistas y hombres doctos de todos los países. Mengs, tan opuesto en principios á los que Velázquez profesaba, hablando del cuadro de *Las hilanderas* escribe que estaba *pintado con el pensamiento:* ¡tanta facilidad en él campea! Al de *Las Meninas*, otro prodigio del arte, lo llamaba la *Teología de la Pintura*, que es la mayor suerte de encarecimiento que del mismo puede hacerse. Cuéntase respecto de este cuadro que el rey, al verlo terminado, cogió la paleta y pintó sobre el pecho de D. Diego la cruz de Santiago. Ceán dice que no puede probarse la certeza de esta hermosa anécdota, y D. Pedro de Madrazo añade que en 1656, fecha en que fueron pintadas *Las Meninas*, no era aún el autor caballero de Santiago, y dice que lo más probable parece ser que después de haberse cruzado Velázquez, á fines del año 1659, ó tal vez después de su muerte en 1660, le hiciese poner el monarca aquel honroso distintivo. Hemos dicho antes que le admiraron los poetas y literatos de su tiempo, y de ello son testimonio fehaciente los versos gongorinos que D. Francisco de Quevedo y Villegas compuso al pincel, en los cuales se lee:

Y por ti el gran Velázquez ha podido,
Diestro cuanto ingenioso,
Ansí animar lo hermoso,
Ansí dar á lo mórbido sentido
Con las manchas distantes,
Que son verdad en él, no semejantes
Si los efectos pintan;
Y de la tabla leve
Huye bulto la tinta desmentida
De la mano el relieve.
Y si en copia aparente
Retrata algún semblante, y ya viviente
No le puede dejar lo colorido,
Que tanto quedó parecido,
Que se niega pintado, y el reflejo
Te atribuye que imita en el espejo.

Ceán Bermúdez en su *Diccionario* le dedica elogios más encendidos que cuantos pone sobre los demás pintores, á pesar de las ideas que predominaban en la época de aquel diligente autor y de que él participaba en gran manera. «Convengamos, enhorabuena – escribe, – con los que dicen que D. Diego Velázquez no fué más que un naturalista; pero ¿quién le igualó en esta clase? El mismo Ticiano cede al brío de sus pinceles y al inimitable arte con que representó el aire interpuesto entre sus figuras, confundiendo las

distancias. Velázquez veía la naturaleza de un modo muy particular. Lo que á otro profesor parecería accidente, era para D. Diego una cosa esencial, y al contrario, despreciaba lo que otros se empeñaban en expresar, y cuando no lo despreciase, lo tocaba de un modo que algunos creerían descuido, buscando siempre el efecto en las partes principales.» «Los colores locales — añade Ceán más adelante — descuellan sobre los otros; el colorido de las carnes, el de los cabellos, ropas, celajes y de los demás accesorios, que varían según el gusto, el genio y el capricho de cada pintor, es aquí el genuino y el de la misma naturaleza. Las manchas de los grupos y de cada figura en particular, que ponen algunas veces otros pintores por la necesidad de separar unas figuras de otras, sin que las motive la falta de luz, están aquí colocadas en su lugar y producen el efecto que corresponde. En fin, la armonía, el tono dominante, el aire interpuesto, todo se representa con aquella verdad infalible hija de la misma naturaleza.» ¿Qué mejores elogios pueden pedirse de un crítico de tanta parsimonia como Ceán y tan enamorado del arte neo-clásico?

Viardot, Beulé, Stirling y otros muchos críticos extranjeros lo han ensalzado con idéntico entusiasmo, y Velázquez hoy día, en medio del luchar de escuelas, sistemas y maneras, es uno de los contados artistas á quien prestan acatamiento cuantos cultivan el arte en sus distintas manifestaciones. Beulé escribe: «Nada añade á los rasgos de sus personajes, mas los recompone con peregrina potencia. Los sorprende tales cuales los ha visto; pero en el momento mejor, con la expresión más atrevida, con la actitud más majestuosa ó de mayor abandono, al aire libre, en medio de una naturaleza bella, sobre el caballo que se encabrita, con el brazo en actitud de mando, la voz que retruena y el ojo que brilla. El recuerdo es una forma retrospectiva del ideal, y los viajeros saben bien que los sitios por ellos visitados toman mayor cuerpo en su memoria, lo propio que se agrandan por la esperanza los lugares que se han de recorrer todavía. Velázquez escribe en prosa, mas en el retrato es el primero de los prosistas.»

En suma, Velázquez es un artista de singular potencia y originalísimo. Es además la representación más genuina del arte español en su máximo punto, y como dice D. Pedro de Madrazo, «no legó á ninguno de sus discípulos el secreto de sus incomparables dotes: tan personal y excepcional fué su estilo. Ninguno — prosigue — acertó á plantar como él las figuras, á darles ese aire de distinción y naturalidad elegante que tanto diferencia sus retratos de los de todos los otros pintores; ninguno supo obtener, ni aun llenando la paleta de deslumbradoras tintas, la riqueza de tonos y el colorido mágico que él en muchas ocasiones obtuvo con cuatro colores solamente.»

Después de los dos colosos de la pintura española, han de ponerse, á nuestro entender, José de Ribera y Francisco Zurbarán, gloria respectivamente de las escuelas, ó como se las quiera llamar, de Valencia y Sevilla, aunque al primero lo reivindique por suyo la escuela napolitana. De ambos hablaremos con la extensión que nos permita la de este trabajo.

Conforme hemos dicho, algunos biógrafos napolitanos quieren que Ribera sea compatriota suyo y aseguran que nació en Gallipoli en 1593, aseveración del todo infundada. Español, del reino de Valencia, hijo de Játiva, en donde nació el 12 de enero de 1588, fué José ó Jusepe de Ribera, á quien en Italia llamaron el *Spagnoletto*. Ceán Bermúdez cita su partida de bautismo, con lo cual no puede caber ya duda alguna respecto de su patria. Estudió con Francisco Ribalta, mas pronto se encaminó á Italia, sin recursos, sin otro caudal que su ingenio de artista. Mal lo pasaba Ribera, porque á pesar de su destreza en el dibujar, asombro de sus compañeros, nada ganaba, por lo que iba poco menos que desnudo y se mantenía con los mendrugos que le daban sus condiscípulos. Copiaba un fresco de una fachada en un palacio, cuando acertó á pasar un cardenal de la Iglesia romana, quien advirtió sus derrotadas vestiduras. Llamóle, le llevó á su palacio, vistióle y le agregó á su familia; mas no era hombre Ribera para avenirse con la sujeción de la casa de un cardenal, por cuyo motivo, á pesar de los halagos de éste, le dejó para entregarse al estudio, pobre y desnudo, pero rico de entusiasmo. Aun cuando estudió á Rafael, á Correggio y á los Caracci, se llevaron sus aficiones los cuadros de Caravaggio, precisamente por el vigor, y casi

diríamos por el carácter brutal que en ellos se advierte. Con todo, no dejó en seguida arrinconadas las enseñanzas que sacó de Ribalta, antes al contrario, la influencia del maestro valentino se nota por largo tiempo en las obras del *Spagnoletto*.

Cortese, un mercader de cuadros avecindado en Nápoles, hombre muy sagaz, adivinó el crédito que había de alcanzar nuestro Ribera y le propuso á su hija en matrimonio, lo que fué aceptado. Pronto empezó para él una existencia afortunada, muy opuesta á la anterior miseria. Entonces pudo exponer el *Martirio de San Bartolomé*, asunto que trató varias veces, siendo en seguida comprendido y admirado por los napolitanos, que se hicieron lenguas del peregrino talento de su autor. Casi coincidió con esto el haber llegado á Nápoles, como virrey de España, el Sr. D. Pedro Girón, duque de Osuna, el cual se prendó al instante del ingenio del artista y quiso nombrarle, como le nombró en efecto, su pintor de cámara con muy crecidos emolumentos y habitación en palacio. De 1610 á 1650, en el largo espacio de cuarenta años, pintó el *Spagnoletto* un número considerable de obras, todas las cuales pregonan el vigor de su pincel y la firmeza de su inteligencia. Poco variados fueron los asuntos elegidos por Ribera, mas dentro de ellos llegó á la perfección más asombrosa. «Testas de apóstoles—dice Pablo Lefort,—figuras de ancianos, composiciones que reproducen martirios, torturas, horribles ejecuciones con verdugos ocupados en su infame tarea y víctimas expirando: he ahí los temas que Ribera trató con refinamiento y hasta con pasión. Detalla entonces cada músculo con puntualidad, marca todas las arrugas de la piel, los signos de caducidad, acusa la dureza y el pulimento de los huesos, marca profundamente la huella de las heridas antiguas y sanguinolentas, y presenta, como no lo ha hecho ningún otro pintor, las epidermis rugosas, curtidas por la edad, y las señales y accidentes que la vida ha impreso en los cuerpos que han llegado á la extrema decrepitud.»

El crédito de Ribera llegó pronto en Nápoles á su máximo punto. El duque de Osuna mantúvole siempre su protección y su sucesor el conde de Monterrey le confirmó en la posesión de los privilegios de que gozaba. Ambos virreyes le encomendaron obras para el rey Felipe IV, los padres jesuítas le dieron larga ocupación en el colegio del *Gesu Nuovo* y en otros de la Compañía, y los padres cartujos del convento de San Martino le encargaron *La comunión de los apóstoles*, un *Descendimiento* y los doce *Profetas*, con el intento de decorar el suntuoso convento que tenían en una de las alturas de la ciudad de Nápoles, al pie del castillo de San Telmo. Los *Profetas* del convento de San Martino han de incluirse entre las obras que dan más perfecta idea del ingenio de Ribera. Ninguno de aquellos personajes es otra cosa más que un faquín ó un pescador de la Chiaja. Gentes de esta calaña le servían de modelo para pintarlos; pero es tan acabada la destreza del pintor en esta labor naturalista, hay tanta verdad en aquellas cabezas canas, en aquellos rostros atezados y llenos de arrugas, que al verlos ha de prorrumpirse forzosamente en un grito de admiración, olvidando defectos de concepto ante ejecución tan enérgica y tan portentosa (fig. 1149). Hay más: por virtud de la magia del pincel de Ribera llega á parecer como que se transfiguren aquellos rostros que de otra manera serían modelo de vulgaridad absoluta. Todo el mundo se disputaba las pinturas de Ribera, pudiéndose afirmar que el artista español gozó de la popularidad más completa durante toda su vida. Tuvo ésta, empero, sus manchas dimanadas del carácter envidioso de Ribera, defecto muy repetido en los artistas, conforme en otra ocasión lo hemos ya indicado. No todos sus biógrafos admiten por fundadas las acusaciones que se le dirigen, y alguno llega al punto de afirmar que no pueden creerse, ya que hombre de tanto crédito, tan festejado y que ganaba tantísimo dinero, no había de sentirse envidioso ante los triunfos, pequeños en comparación de los suyos, del Guido, de Gessi y del Dominiquino. Con todo, otros biógrafos suyos, puntuales en sus aseveraciones, no vacilan en decir que tramó indignas asechanzas contra los referidos artistas y que mató á pesadumbres á Domingo Zampieri.

En Nápoles arrastró Ribera una existencia de príncipe, saliendo siempre en carroza y su mujer con

escudero. Cuando Velázquez fué allí le recibió con grande agasajo, honrando de este modo al insigne autor de *Las hilanderas.* En 1644 el papa le hizo merced del hábito de Cristo, y en 1656 falleció á los sesenta y ocho años, colmado de riquezas, honores y condecoraciones. Biógrafos napolitanos, entre ellos Bernardo de Dominici, han dado á su fin un colorido misterioso y dramático que otros historiadores y críticos mejor enterados tienen por pura patraña. Dicen que D. Juan de Austria, hijo natural de Felipe IV, vió á la hija del pintor, María Rosa, que se prendó de ella, que le correspondió la doncella y que acabó el galán por seducirla y robarla, ocasionando esto tan honda tristeza á Ribera, que se encerró en una casa de campo cerca del Pausilipo y que allí acabó sus días. Carlos Blanc, Pablo Lefort y algunos otros autores extranjeros admiten el cuento como verdadero; pero el discretísimo D. Pedro de Madrazo por cuento lo tiene, como nosotros, corroborando este dictamen la afirmación de Palomino y otros de que la hija del *Spagnoletto*, heredera única de su cuantiosa fortuna, casó con un ilustre caballero napolitano.



Fig. 1149. – San Jerónimo, por José Ribera el *Spagnoletto* (reproducción fotográfica)

Absurdo sería negar que Ribera fué realista y naturalista, porque lo dicen sus cuadros. En ellos á veces el realismo toma aspecto muy opuesto, y por virtud del sentimiento religioso asciende al idealismo. «En los mismos mártires – escribe el valenciano D. Aurelio Querol – desde el momento en que cesan los tormentos porque el espíritu se separa del cuerpo y queda éste consagrado por el principio de la purificación divina, Ribera abandona los procedimientos de la escuela naturalista, y arrastrado por sus creencias religiosas, entra de lleno en un idealismo tanto más dulce cuanto que no es el carácter dominante de sus obras; suprime casi en absoluto el detalle trabajoso que pudiera dar cierta repugnancia ó dureza á la figura, envuelve á ésta en una gradación de luces misteriosas, la tiñe con los colores más suaves de su paleta y la imprime, en fin, un sentimiento tan delicado y tierno, que el espectador se sobrecoge piadosamente en vez de separarse dominado por el espanto.»

«Esta misma espiritualización de los cadáveres cristianos – prosigue el Sr. Querol – se observa en la *Piedad* de Salamanca, los *Descendimientos* del Escorial y del Louvre, y sobre todo en el que posee la cartuja de San Martino en Nápoles, el cual está considerado por todos los críticos como la obra suprema de Ribera, por la seguridad del dibujo, delicadeza del color, finura del modelado y dulzura en el claro-oscuro.» El mismo Viardot, que trata siempre al artista como enemigo irreconciliable del idealismo italiano, no puede menos de exclamar delante de esta producción: «Tiene tal fuerza de expresión dolorosa y tierna, tal poder de lo sentimental y de lo patético, que parece unir al verbo hirviente del Caravaggio, la gracia del Correggio y el cándido y santo fervor de Fra Angélico.»

Es de justicia colocar á Francisco Zurbarán (1598-1663) al lado de Ribera y cerca de Velázquez y Murillo, porque es también uno de los artistas en quienes se sintetizan y mejor resplandecen las cualidades características de la pintura española. Natural de Fuente de Cantos, en Extremadura, al revés de lo que les pasó á otros artistas de la misma centuria, sus padres, de modesta cuna, no se opusieron á su vocación, antes consintieron gustosos que recibiese en Sevilla lecciones del licenciado Roelas. Hay que advertir, no obstante, que también en Zurbarán fué el verdadero maestro la naturaleza, el copiar directamente de los objetos mismos, de donde el que en sus comienzos apareciera ya como habilísimo pintor de naturaleza muerta. De él puede decirse que fué el pintor de frailes y monjes, ya que ningún otro

le ha aventajado en presentar con verdad y con rasgos simpáticos aquellos rostros enjutos de carnes, fatigados por el estudio y las disciplinas, y al par los burdos sayales que cubren sus cuerpos y que dan á todos apariencia de santidad. La gruesa bayeta de que están hechos los hábitos de los cartujos, de los mercenarios y de otras órdenes, la reproduce Zurbarán con exactitud tan fiel que le parece al espectador tener ante la vista, en los cuadros, un trozo mismo, el propio sayal que vistieron los padres retratados. Y ¡qué vida y expresión en aquellas cabezas!, ¡cuánto ascetismo!, ¡cómo pintan á maravilla la España devota de fines del siglo XVI y de todo el siglo XVII! *San Bruno conversando con el papa Urbano II*, del Museo de Sevilla, es uno de los cuadros á que aludimos, aparte de otros de que hablaremos más adelante.

Su fama se cimentó con la *Glorificación de Santo Tomás de Aquino*, existente en el citado Museo de Sevilla, en el que puede estudiarse perfectamente á Zurbarán, obra que pintó para el altar mayor de la iglesia del santo. Contienden los críticos acerca de si la expresada pintura es ó no la obra maestra de Francisco Zurbarán; mas sea cual fuere el puesto que se le señale en punto á mérito pictórico, ha de confesarse que es la composición de más aliento que ejecutó en su vida de artista. Exceden los personajes todos del tamaño natural. En lo alto, sobre un fondo de gloria en que se ve á Jesucristo, á la Santísima Virgen y algunos santos, se halla Santo Tomás rodeado de los cuatro santos doctores de la Iglesia. Abajo, en primer término, hay un grupo á la derecha con el emperador Carlos V arrodillado y en medio de personajes de su servidumbre y de religiosos, y otro grupo á la izquierda con el arzobispo Diego Deza, fundador de la iglesia, acompañado de frailes y clérigos. Se descubre en seguida que al pintar este cuadro tuvo Zurbarán presentes el *Tránsito de San Isidoro*, de Juan de las Roelas, y el *Triunfo de San Hermenegildo*, de Herrera el Viejo, lo cual no empece para que haya de declararse que la *Glorificación de Santo Tomás de Aquino* es una obra magna en la pintura española y en el arte en general de todos los países. Las condiciones de verdad en las testas y en las figuras de los personajes incluídos en el lienzo, las nota al instante el menos inteligente, el cual repara que por el modelo vivo debieron ser ejecutadas para que tuviesen tanta vida y tantísimo relieve. Para la del santo se asegura que le sirvió de original al autor un reverendo canónigo amigo suyo. Este realismo, no obstante, aparece con una aureola de religión, merced al sentimiento que Zurbarán puso en toda su obra y más particularmente en las cabezas de algunos de los principales personajes. Zurbarán, como Ribera y Murillo, es pintor español, posee la fe que era patrimonio de los naturales de España en aquellos siglos, y aun cuando copie la pobreza, la rusticidad y hasta á veces la suciedad misma de los ascetas, consigue que todo adquiera aspecto artístico y más alto sentido que el de la realidad monda y lironda de las cosas, gracias á los piadosos afectos que movían su corazón y guiaban su pincel. Repitiendo lo que antes hemos ya enunciado, el realismo y el naturalismo de Zurbarán son un realismo y un naturalismo transfigurados por el amor divino, y ennoblecidos también por un desempeño artístico, de una potencia superior y de una espontaneidad indecible.

De 1625 á 1646 fué el período de mayor fecundidad para el insigne pintor extremeño. Numerosos cuadros salieron de su estudio que están ahora diseminados por distintos museos de Europa. En España, además de los que hemos citado, figuran en el Museo del Prado dos con pasos de la vida de San Pedro Nolasco que formaron parte de una galería hecha para el convento de la Merced Calzada, en Sevilla; en el palacio de San Telmo la *Anunciación*, la *Natividad*, la *Circuncisión*, la *Adoración de los Reyes* y la *Adoración de los pastores*, este último con la fecha de 1633 y la firma de Zurbarán seguida del título *pintor del rey Felipe IV*, y en la Academia de San Fernando en Madrid cinco retratos de cuerpo entero de dignatarios de la orden de la Merced. Es difícil, por no decir imposible, imprimir mayor majestad á un retrato de la que puso Francisco Zurbarán en los de aquellos venerables varones. La naturalidad de sus actitudes, quien leyendo, quien escribiendo ó en contemplación solamente, admira á toda persona de buen gusto y claro juicio; la tranquila expresión de sus rostros, en la que se transparenta una voluntad firme, deja encantado, y la verdad de aquellos hábitos blancos asombra por lo bien que el autor

la trasladó al lienzo, con pincelada holgada y sin vacilación en ningún punto. Vida aprovechada fué la de Zurbarán en los sesenta y cuatro años de existencia, puesto que falleció en el de 1662, conforme hemos indicado al principio. Altísima figura la suya en el arte español, ha de ponerse, repetimos, al lado de Velázquez y Murillo y más alto que otros justamente celebrados, pero á quienes falta el vigor, la originalidad y el sentimiento católico que en él existen, singularmente en sus obras más felices y sobre todo en la *Glorificación de Santo Tomás de Aquino.*

FIN DE LA PINTURA ESPAÑOLA

CARREÑO, VALDÉS LEAL, ESPINOSA, CLAUDIO COELLO, VILADOMAT, D. FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES

Con astros de tanta magnitud como los Murillo, Ribera y Zurbarán, y sobre todo con un sol tan esplendente como D. Diego Rodríguez de Silva Velázquez, hubieron de quedar oscurecidas las demás estrellas que en los mismos años giraron por la región de las artes en el reino de las Españas. Con todo, no lo quedaron tanto algunas que dejaran de llamar poderosamente la atención en su tiempo y de ser después sus obras interesantes etapas en la historia de la pintura española. Así, verbigracia y citando uno de los mayores, fué en Madrid apreciadísimo, y lo son hoy en sumo grado sus pinturas, un maestro que sin ser directamente discípulo de Velázquez, supo apropiarse hábilmente su estilo, de donde el que en la actualidad, según lo hemos indicado, sean muy buscados y celebrados sus retratos, llenos de verdad y de una ejecución holgada y en no pocos puntos vigorosa. El pintor á que nos referimos fué Juan Carreño de Miranda (1614-1685), cuyo *retrato de Carlos II*, en el Museo del Prado, es obra de una realidad y de una verdad sorprendentes, como también el de *Mariana de Austria* vestida de negro, la cual recuerda en gran modo la factura característica de Velázquez. En sus cuadros religiosos dió pruebas de que sabía componer bien y de que pintaba sin el menor esfuerzo. Por estos motivos Carreño de Miranda hace excelente figura hasta colocándole al lado del coloso de la pintura española, y casi podríamos decir del coloso de la pintura en todos los países del mundo. Mateo Cerezo, fray Juan Rizi y Juan Bautista Martínez del Mazo se señalaron por obras de no escaso mérito en el mismo siglo XVII. El último fué yerno de Velázquez, citándose especialmente de su pincel las *Vistas del Escorial* y del *Campillo*, en las cuales mezcló el estudio directo y la copia del natural, con variantes que introdujo su fantasía.

Tuvo en Sevilla Bartolomé Esteban Murillo, además de discípulos fieles, como Miguel de Tobar y otros, envidiosos que quisieron disputarle el puesto preeminente que había conquistado en la opinión pública. Los dos más señalados en esta labor de la envidia fueron Francisco de Herrera el Mozo (1622 á 1685) y Juan de Valdés Leal (1630-1691). El primero fué un *manierista* con talento, empero, conforme lo dice la habilidad con que están dispuestos sus cuadros y el efecto que logra producir en ellos con la agrupación y con el claro-oscuro. Véanse en prueba las dos composiciones que ejecutó para la catedral de Sevilla: *Los doctores de la Iglesia adorando el Santísimo Sacramento y á la Santísima Virgen* y *La ascensión de San Francisco á los cielos sostenido por ángeles.* Herrera el Mozo fué un precursor de Lucas Jordán.

El segundo rival de Murillo á quien hemos aludido, fué Juan Valdés Leal, realista decidido, hombre de genio duro y detestable, que se peleó con todo el mundo y que no perdonó medio para acarrearle sinsabores á Murillo, que acabó, no obstante, triunfando de él en todos los terrenos. Valdés Leal fué, pues, varón nada simpático, pero al par artista potente y con fisonomía propia. Varios cuadros pintó en los que se nota la energía de su pincel y el acierto con que reproducía el natural, mas ninguno caracte-

riza tanto su ingenio como *Los dos cadáveres* y *La muerte rodeada de los emblemas de la vanidad humana* que hizo para el hospital de la Caridad en Sevilla, y en los cuales anda revuelto el asceta con el realista para comentar la vanidad de las cosas terrestres y la nonada de las grandezas humanas. Espantable impresión causa *Los dos cadáveres.* El realismo no ha ido nunca más allá ni tampoco en ninguna ocasión se ha mostrado tan ejemplar, dando un alto sentido á aquel conjunto de cosas repugnantes. Vense en primer término en el lienzo de que hablamos dos ataúdes abiertos, uno de ellos con el cadáver de un obispo, el segundo con el de un caballero de hábito. El sitio en donde se encuentran tiene trazas de pudridero ó lugar destinado en ciertos enterramientos para que se pudran los cadáveres hasta quedar de ellos solamente los esqueletos. Por encima de los dos ataúdes en un fondo de gloria asoma una mano que sostiene una balanza. En uno de los platillos se hallan figuradas las buenas obras, en el otro los vicios y las malas acciones, y la balanza permanece en el fiel, leyéndose la inscripción *Ni más, ni menos,* terrible *memento* que hiela de espanto á quien contempla la pintura y medita acerca de su significado. Como decimos antes, el realismo no ha ido nunca más allá, puesto que nadie, ni en la antigua ni en la moderna pintura, ha reproducido con mayor crudeza ni con mayor exactitud la horrible podredumbre de cadáveres en descomposición, de lo que lo hizo Valdés Leal para el cuadro del hospital de la Caridad en Sevilla. Con este artista bien puede afirmarse que murió la brillante escuela sevillana.

En Valencia, por los mismos tiempos, iba también acabándose la que tuvo allá días de verdadera gloria. Su último sostenedor con dotes potentes fué Jacinto Jerónimo de Espinosa (1600-1680), de quien posee obras que llaman la atención de cuantos las ven por primera vez el interesante Museo provincial de la citada ciudad de Valencia. Espinosa siguió las tradiciones de Ribalta y tuvo á Ribera por condiscípulo. Pintó retratos de superior mérito, algunos no inferiores á los de Zurbarán, y entre sus cuadros son de notar, por el garbo de la factura y la riqueza del conjunto, *La comunión de la Magdalena* y varios pasos de la *Vida de San Luis Beltrán.* Muestra alguna personalidad Pedro Orrente, que vivió casi en los días mismos de Espinosa (1570-1644) y que fué discípulo del Greco, el cual se ocupó principalmente en pintar animales, rebaños en marcha, etc., no sin que hubiese ejecutado dos composiciones notables para la catedral de Toledo, cuales son: *Santa Leocadia apareciéndose á San Ildefonso* y *La Natividad.*

En Madrid, como en Sevilla y en Valencia, declinó rápidamente el arte pictórico, según acontece siempre en todos los órdenes de la inteligencia después de la aparición de varones dotados de excepcional ingenio. ¿Quién podía adelantarse á Velázquez ni siquiera igualarle? Por esto se marcó pronto la decadencia, quizás más rápida en este que en otros casos idénticos, por la comezón de cuantos vienen detrás por ser originales, por aparecer con personalidad propia, por no ser meros seguidores de los grandes maestros. En Madrid con todo hubo entonces un artista que supo defender las sanas tradiciones de la escuela propiamente nacional, luchando contra las tendencias de Herrera el Mozo y luego contra las de Lucas Jordán y de los fresquistas. El artista á que nos referimos es Claudio Coello, autor entre otras obras del celebradísimo cuadro de *La Santa Forma,* en la sacristía de San Lorenzo del Escorial, pintura que es el encanto de los doctos porque admiran en ella la fidelidad de los retratos, lo holgado de la ejecución, lo exacto de la perspectiva y un conjunto en el que preside la espontaneidad más completa, y que al propio tiempo apasiona al vulgo por la ilusión asombrosa que produce, hasta el punto de que parezca el lienzo pintado la misma sacristía del Escorial en donde puso Claudio Coello la acción de su cuadro. Tres años le costó á Coello esta obra. En el de 1691 se vió favorecido con el nombramiento de pintor del Cabildo Toledano, hallándose entonces en el apogeo de la gloria y de la fortuna este artista que fué el último sostenedor de la brillante escuela castellana del siglo XVII, escuela genuinamente nacional, como hemos afirmado repetidas veces (fig. 1150). La oleada italiana arrolló en aquella ocasión al discreto Claudio Coello. Érase el año 1692 cuando Lucas Giordano, ó Jordán, como se le apellidó aquí, fué llamado de Italia para ejecutar en el Escorial trabajos decorativos de importancia. Con él empezó el reinado de los *fresquistas,*

los cuales, sin haber pintado cosa absolutamente mala, tampoco hicieron ninguna perfectamente buena, conforme á la atinada observación de Ceán Bermúdez. Es innegable que derramaron gran caudal de ingenio y de destreza en los frescos del Escorial, en el techo del *Casón* en el Buen Retiro y en los del Real Palacio – algunos de éstos debidos al veneciano Tiepolo, el más hábil fresquista y más valiente pintor de techos, – pero á la vez entronizaron la precipitación en el componer y en el pintar y el barroquismo más resuelto en la pintura. De todo esto nació que revueltos con el ingenio y con la inventiva, se noten en las obras de los fresquistas la incorrección y también los disparates. Contra Lucas Jordán y los suyos, que privaron durante el reinado de Carlos II, se alzó después, á nombre de la corrección, del buen sentido y del arte clásico, Rafael Mengs, que proclamó el eclecticismo, dando origen á una escuela fría, pobre de invención, exenta en alguna parte de defectos, pero sin bellezas positivas y en particular sin el menor enlace con las tradiciones de la pintura española. La Academia de San Fernando, fundada en 1751, amparó á Mengs en su propaganda, que acabó de apagar los últimos gérmenes de la inteligencia castellana en el arte pictórico. Francisco Bayeu, Josef del Castillo y algunos otros artistas trabajaron á las órdenes de Mengs, sin que dejaran ninguna obra que pueda excitar la admiración del aficionado á las Bellas Artes. Todo parece hecho por receta, sin animación, sin interés ni rasgo alguno que cautive ni á la inteligencia ni á la vista. De entre aquel grupo de artistas se señaló Luis Menéndez (1716-1780), no por haber pintado *grandes machines*, sino por los fruteros y bodegones que dejó de su mano y que producen el efecto de las mismas frutas, copas y objetos que tenía delante el pintor al copiarlos. Bayeu y Castillo pintaron cartones para que los tejieran las fábricas de tapices con destino á los reales alcázares.

En Barcelona, la capital de Cataluña, vivió en pleno siglo XVII un pintor que sin saberlo atesoró prendas peculiares de la castiza pintura española. Llamóse Antonio Viladomat el artista á que aludimos, de quien se sabe que nació en aquella ciudad en 1678 y que le enseñaron el arte pintores adocenados, de quienes nada bueno pudo sacar. Además no salió de Cataluña, y por lo tanto no pudo estudiar directamente las obras de ninguno de los artistas famosos de España ni de Italia, ya que no ha sido nunca la ciudad de Barcelona centro de buenas pinturas. Viladomat pintó llevado de su propio impulso, el cual le dijo también, como á Velázquez y á Zurbarán, que en la naturaleza había de buscar el maestro, conforme así lo hizo. Muchos son los cuadros que ejecutó para iglesias del Principado, aunque se ha de ir con mucha cautela en admitir como suyos los que se le atribuyen, ya que en esta comarca existe el prurito de decir que son debidas á Viladomat todas las pinturas de mérito y aun algunas de mala mano. Algunas realmente suyas han sufrido grave daño con restauraciones chapuceras ó por el descuido en que se



Fig. 1150. – La Virgen presenta su Hijo á varios santos, por Claudio Coello. Museo del Prado (de fotografía)

las ha tenido, según ocurre con *La calle de la Amargura* en el trascoro de Santa María del Mar, Barcelona, composición llena de sentimiento y en algunos puntos con vislumbres italianas. Forman su obra maestra los cuadros de la *Galería seráfica de San Francisco de Asís*, que se guardan en el Museo de la Academia de Bellas Artes de la mencionada ciudad y que Viladomat pintó para el claustro de *Fra-menors* de la misma. Dícese que por cada uno le pagó el convento *una dobla de quatre*, ó sea ochenta pesetas de nuestra moneda, y que en cada lienzo empleó un mes de trabajo. Créese que en esta obra le ayudó algún discípulo, cosa entonces comunísima; mas aun siendo así, de fijo que Antonio Viladomat pintó por sí mismo grandes espacios y quizás del todo cuadros tan magistrales como el del Santo repartiendo sus bienes á los pobres, el de la Impresión de las llagas, el de la Cena del Santo, Santa Clara, frailes y monjes, y muy particularmente el que tiene por tema el Sueño del Papa. Viladomat se presentó en esta serie de cuadros naturalista y realista; mas, según hemos indicado, al modo de los viejos pintores españoles. Su ejecución es espontánea, sin el menor artificio, sobria por lo común, así en el dibujo como en el color, pagando escaso tributo á la influencia barroca. Sus bodegones pueden señalarse como dechados de verdad y de sencillez en el desempeño. Mengs vió su ingenio y le llamó el «primer pintor de su tiempo» y el único gran maestro del siglo XVIII (porque hasta entrado este siglo se dilató su vida), digno del XVII. Ceán Bermúdez escribe en su *Diccionario:* «Se puede decir de Viladomat lo que Cicerón decía de Veleyo Patérculo, que todos los progresos que hizo en el arte los debió solamente á sí mismo, pues los dos maestros que tuvo no le enseñaron otra cosa que moler colores y preparar lienzos,» y añade que poseyó corrección de dibujo, contraste y economía en la composición, verdad y expresión en las actitudes, acorde y frescura en el colorido, estilo abreviado y sin manera, con otras partes difíciles de conseguir sin guía ni maestro. Mientras vivía Viladomat imperaba en la corte de las Españas el eclecticismo, que Mengs había introducido, como recordarán nuestros lectores.



Fig. 1151. – Retrato de Fernando VII siendo príncipe de Asturias, por D. Francisco Goya. Museo del Prado (de fotografía)

Contra el falso sistema de Mengs y de sus discípulos se levantó al fin un hombre en quien se juntaron la tradición antigua española en la pintura y el espíritu demoledor que dió origen á la Revolución francesa. Fué este hombre D. Francisco Goya y Lucientes (1746-1828), natural de Fuendetodos, aldea de Aragón, el que empezó sus estudios en Zaragoza, pasando luego á Madrid llamado por su amigo Bayeu, con cuya hermana casó más tarde. Bayeu dejó en libertad á Goya permitiéndole que fuera hacia donde le llamaban sus aficiones. Estuvo en Italia; mas las obras de los grandes ingenios de aquel país no fueron poderosas á despertar en él la menor veleidad de asimilación ó imitación, por lo que regresó tan independiente como se había ido. Después de haber pintado una gloria de ángeles en la bóveda de la capilla de Nuestra Señora del Pilar en Zaragoza, dirigióse á Madrid, donde á su llegada se le encargaron cartones para la fábrica de tapices. Pintólos sacando los asuntos de costumbres y escenas populares, tales como *El puesto de loza*, *El juego de pelota*, *Las lavanderas en el Manzanares* y otros, en todos los cuales se advierte su talento de observación y su destreza en reproducir aquellos cuadros.

Escenas de esta misma índole trasladó á cuadros pequeños ó de caballete, presentando en ellos, ora

una *Corrida de toros*, ora una *Procesión*, ya episodios de otra especie, con un colorido más brillante del que suele tener en sus cuadros de mayores dimensiones y con una ejecución holgada que allá se iba con la manera abreviada de Velázquez. Entre sus lienzos de gran tamaño merecen puesto preferente sus retratos, propiamente magistrales, así por la concordancia del parecido con los originales, como por su vida y expresión y por la facilidad con que aparecen todos pintados. *La familia de Carlos IV* es en este género una maravilla. Es imposible pedir mayor relieve, ni mayor verdad, ni más abundancia de luz, ni mayor ausencia de toda clase de efectos rebuscados. Aquel grupo es la misma naturalidad. Por naturales se señalan igualmente el retrato de la celebrada actriz conocida por *La Tirana;* el que se titula *La maja echada*, modelo de gracia y de picardía con su pareja sin la cáscara, como dice un distinguido escritor contemporáneo, ambos retratos y sin duda fidelísimos; el del *Rey Fernando VII*, príncipe todavía (fig. 1151), que es un portento de espontaneidad y donosura; los del *Rey D. Carlos IV* y de la *Reina doña María Luisa* á caballo, todos ellos en el Museo del Prado ó en la Real Academia de San Fernando, y por fin, los dos que posee la Academia de Bellas Artes de Valencia, uno de ellos retrato de su cuñado Bayeu. El colorido peculiar del pueblo de Madrid, su aire, su propio ser se notan en varios de los cuadros de D. Francisco Goya, que hemos citado, como se encuentra asimismo en el de *Las majas en el balcón*, que fué propiedad del infante D. Sebastián y que es una página preciosa del arte y de la literatura que produjeron los cartones y los retratos de Goya y los sainetes de D. Ramón de la Cruz, Cano y Olmedilla. Goya, como se comprenderá por lo que llevamos dicho, se mostró naturalista á la antigua española, y pintando con blanco, negro y amarillo, con toques de azul y rojo en ocasiones, llegó á ser colorista porque fué maestro en el arte de distribuir la luz y de copiarla en sus lienzos.

Como hemos indicado antes, Goya participó de las ideas de los enciclopedistas, y por lo tanto no se distinguió, como sus antecesores, por sus sentimientos religiosos. Por este motivo ó son frías sus obras de esta clase (frescos del Pilar en Zaragoza), ó de una vulgaridad y hasta suciedad marcadas (*Traición de Judas* en Toledo), ó bien de un aspecto absolutamente profano (frescos de San Antonio de la Florida en Madrid). Nadie dará por pinturas religiosas los frescos de San Antonio, pero á la vez no habrá quien deje de ensalzarlas con el mayor entusiasmo. Aquel grupo que contempla al santo resucitando al muerto, compuesto de gentes de todas las clases sociales, es sólo reproducción de una escena ocurrida en la calle, sin que en ninguno de los espectadores resplandezca el sentimiento de piedad que hubiera debido despertarse en ellos ante el santo taumaturgo. Aquellas manolas tan garbosamente pintadas, hubieran hecho alarde de igual desenvoltura en el Prado ó en el Retiro, donde hubieran lucido idénticos atavíos. Pintó el mismo artista en el coro de la referida capilla figuras de ángeles que sostienen pesados cortinones; mas los ángeles en cuestión no son otra cosa más que mujeres pecadoras, acaso trasunto exacto de las que Goya veía en Madrid y aun de aquellas á las que cortejaba requiriéndolas de amores, ya que nuestro artista no fué nada ejemplar en su conducta privada ni tampoco en la pública. Pero está aquel coro pintado con tanto desparpajo, con tan singular elegancia, con tan peregrina donosura, que uno se siente inclinado á perdonarle la impropiedad, y casi diríamos la profanación, y á aplaudirlo, según hemos afirmado ha poco, con el más decidido entusiasmo. Viendo la *Familia de Carlos IV*, *La maja echada* y *La Tirana*, y contemplando los frescos de San Antonio de la Florida, se comprende en todo su alcance y en toda su potencia el ingenio originalísimo de D. Francisco Goya y Lucientes.

En D. Vicente López — que pintó un retrato delicioso de Goya — todavía existieron vestigios del arte castellano. Después de él acabó todo, destruyendo cuantos elementos castizos pudiesen existir todavía desperdigados en nuestra patria la introducción de la fría y amanerada escuela francesa de David. Esta última etapa nos lleva ya por la mano al renacimiento contemporáneo, que no ha de ser materia de este libro.

LA ESCULTURA EN ESPAÑA

LOS PRIMITIVOS IMAGINEROS.—ALONSO CANO, MARTÍNEZ MONTAÑÉS.—LA ESCULTURA BARROCA: SALCILLO Y ALCARAZ

Es sensible que la modestia de los escultores por un lado y por otro el que no se concediese á su labor en los siglos XIII y XIV la importancia que se le dió posteriormente, nos priven de saber los nombres de los muchos imagineros que en España, como en otras naciones, ejecutaron obras escultóricas de una ingenuidad admirable y de profundo sentimiento. En las iglesias y en los conventos se hallan los trabajos más interesantes de esta clase, así en el interior como en los paramentos de fuera. Allí desplegaron los imagineros caudal asombroso de ingenio, ya en la variedad de las composiciones, ya en el vigor de algunas imágenes, ora en la delicadeza de expresión de otras, ó por fin en la intención satírica de frisos, ménsulas, gárgolas y otras partes del edificio. Contados nombres de tallistas é imagineros de los siglos XIII y XIV registran en España los doctos que han investigado este punto de nuestra historia patria. Ceán Bermúdez nos habla en el siglo XIII del maestro Bartolomé, que hizo nueve apóstoles para la fachada de la catedral de Tarragona, por encargo del arzobispo Olivella. En el siglo XIV cita á Jaime Castayls, catalán que trabajó para la misma portada; al maestro Enrique, que labró los bultos del sepulcro del rey Enrique II en la capilla de los Reyes Nuevos, en la catedral de Toledo, y á Ferrán González, autor del sepulcro y estatua del obispo D. Pedro Tenorio, que se halla en la capilla de San Blas de la mencionada catedral toledana. En la obra de Ferrán González se encuentran ya indicios que revelan la marcha futura del arte escultórico en el siglo XV, que fué en nuestro país una época realmente esplendorosa para la escultura, llegando un discreto crítico español hasta suponer que la insigne catedral de Toledo, como la de Burgos y algunas otras iglesias, como San Pablo de Valladolid y con mucha anterioridad San Vicente de Ávila (véanse las láminas aparte), cuyas fábricas recibían la última mano de artistas extraños, «fueron el foco y escuela donde se anticipara en cierto modo el renacimiento brillante del siglo décimoquinto.» Citar los nombres de los escultores ó imagineros ó entalladores de que se tiene noticia en aquella centuria, sería tan larga tarea como ha sido corta la de nombrar los poquísimos que se conocen de las dos centurias anteriores. Hablaremos, pues, únicamente de los más granados, así por lo que toca al siglo XV, como á los dos inmediatos, los cuales por su mismo ingenio y mérito resumen en sí y en sus obras lo más característico é interesante de la escultura en su tiempo.

Sin disputa el siglo de oro de la escultura española se encuentra en el siglo XVI; mas en el anterior, conforme sucedió también en Italia, vivieron los precursores que formaron una hermosa pléyade y que reunieron excelencias que luego después tuvieron su completo y redondeado desarrollo. Ha sido poco estudiada la escultura de España, y por ello, en general, es poco conocida, á pesar de que en sus principales maestros tenga bellezas iguales, si no superiores, á las que se encuentran en las obras escultóricas de las naciones más renombradas en el arte. No cometeremos la exageración de suponer que en nuestra patria haya florecido un Donatello y mucho menos un artista de la potencia del coloso de la escultura moderna, el insigne Miguel Ángel, verdadero portento de la naturaleza. Pero sin llegar á Miguel Ángel

los maestros imagineros españoles, se acercaron mucho al Donatello, á Ghiberti, á Rosellino y á otros escultores italianos, así de fines del siglo XV como de principios del XVI, y aun á veces se adelantaron á ellos en lo espontáneos, fáciles y como candorosos, á pesar de que estas cualidades existiesen asimismo en los escultores italianos. La escultura española, además, es trasunto fidelísimo de aquella época esplendorosa de España, en que se verificó la unión de sus reinos, después de vencida la morisma que por tantos siglos había dominado en la península. El maestro escultor ó imaginero de entonces era con frecuencia arquitecto y escultor y en ciertos casos pintor también, todo en una pieza, lo cual le daba en la concepción y ejecución de las obras que se le encargaban una amplitud que le permitía desarrollar de una manera cabal su pensamiento, concentrar en él sus más íntimos sentimientos, conforme acontece de un modo particular en algunos soberbios enterramientos que se guardan en diversas iglesias españolas y de que hablaremos en breve. Por tal sistema procedieron muy especialmente los que hemos denominado precursores, entre quienes desempeñan primeros papeles Gil de Siloe y Pablo Ortiz, maestros escultores de gran talla en pleno siglo décimoquinto.

Gil de Siloe se nos presenta como el escultor español, casi diríamos mejor castellano, del siglo XV. Viviendo en Burgos ganó gran renombre en su arte, por cuyo motivo se le encargó la invención y la ejecución de los sepulcros del rey D. Juan II y de su esposa doña Isabel de Portugal (fig. 1152), lo mismo que el del infante D. Alfonso, hijo del citado monarca, que son la admiración de todo el mundo en la cartuja de Miraflores, á pocos kilómetros de la ciudad mencionada. Es imposible imaginar, sin verlos, la suntuosidad de los sepulcros de D. Juan y de su esposa. ¡Qué riqueza en el todo y en los detalles y al mismo tiempo qué severa grandiosidad! ¡Cuán bien trazados están aquellos bultos yacentes cuyos rostros respiran tranquilidad y majestad! ¡Cuánto primor en las coronas, en las bordaduras de los paños, en los accesorios, primor que no destruye la grave impresión del conjunto! Con las estatuas de los soberanos van de par, en lo bien concebidas y hábilmente modeladas, las imágenes de evangelistas y santos y las figuras alegóricas que embellecen el sepulcro en medio de prolijas labores de ornamentación, en las cuales adquiere la piedra el aspecto de encaje delicadísimo. Allá se va con estas sepulturas la del infante D. Alfonso, cuya figura puede darse por modelo de estatua orante cristiana, por el sentimiento religioso que respira. Gil de Siloe empezó estas gallardas obras en 1489 y las dejó concluídas en 1493. Los críticos encariñados con el arte Italiano afirman que aquellas estatuas carecen de la nobleza que los escultores del siglo XVI en aquel país pusieron en sus obras. Carecerán tal vez de ciertos perfiles en el modelado y del aire ostentoso de las estatuas del Renacimiento italiano, pero reunen en cambio otras prendas más espontáneas, conforme hemos indicado antes, y que de cada día celebra con mayor encarecimiento la crítica ilustrada.

Ilustre precursor del Renacimiento en Castilla, fué igualmente el maestro Pablo Ortiz, á quien se deben los enterramientos del famoso condestable D. Álvaro de Luna y de su segunda mujer doña Juana Pimentel, los cuales mandó labrar su hija doña María de Luna y que están en la capilla llamada del *Condestable* en la catedral de Toledo. Hablando de las obras de Ortiz, el erudito Ceán Bermúdez dice que anunciaban la proximidad de la restauración de la escultura, añadiendo que «aunque las estatuas de este profesor carecen de las gracias, belleza y grandiosidad de carácter que tienen las antiguas, conservan actitudes sencillas, buenos partidos y pliegues en los paños, expresión de los afectos del ánimo é imitación del natural,» lo cual constituye un caluroso elogio en boca del autor del *Diccionario*. El condestable D. Álvaro se había hecho construir sepulcro de bronce dorado en la capilla de Santiago de aquella catedral; mas al apoderarse de Toledo el infante D. Enrique, hijo del rey de Aragón, llevado del odio que tenía al orgulloso y después infelicísimo condestable, desbarató la referida obra.

A esta circunstancia se debe que más tarde doña María de Luna encargase á Pablo Ortiz los enterramientos que todavía existen y son admirados en la catedral de Toledo, por la riqueza de la parte que constituye el sepulcro, por la grandeza de las estatuas yacentes y por la impresión que causan en el visitante

los cuatro caballeros santiaguistas arrodillados en los ángulos de la sepultura de D. Álvaro y los cuatro frailes franciscanos que ocupan idénticas posiciones en la de su esposa doña Juana. Hay en esta traza algo del candor de la Edad media; advirtiendo que los ocho bultos no pueden ser causa de engaño en el espectador, en razón de la monocromía de la materia en ellos empleada y de su carácter, que si bien muy diestramente sacado del natural, no llega á la exactitud del realismo. A las dos tumbas del condestable y de doña Juana las proclama el Sr. Carderera, autor de la *Iconografía española*, «obras cumplidas del arte cristiano.»

Con tan brillantes auspicios se abrió el siglo XVI. Renacimiento fué en verdad del gusto artístico el que entonces se produjo junto con el florecimiento de todas las artes. De España fueron artistas á Italia para buscar enseñanzas y traerlas aquí luego, y no satisfechos con esto y con los maestros que brillaron entonces en todos los reinos, monarcas, cabildos, potentados, todos cuantos se hallaban en alta esfera colocados solicitaron el concurso de artistas extranjeros para emplearlos en los riquísimos monumentos que por aquellos años se levantaron. Formaron brillante pléyade Alonso de Berruguete y Diego de Siloe, hijo éste de Gil, en Castilla; Damián Forment y Juan Morlanes, en Aragón; y Gaspar Becerra, en Granada, con otros muchos que valientemente siguieron sus pasos. Vinieron por aquellos días el florentino Meser Domenico, que hizo el sepulcro del cardenal fray Francisco Ximénez de Cisneros, en Alcalá de Henares, y el del infante D. Juan II, hijo de los Reyes Católicos, obra de primor incomparable, modelo en su estilo, que existe en el convento de Santo Tomás de Ávila (fig. 1153); Felipe de Vigarni ó de Borgoña, del cual hablaremos pronto, y Pedro Torrigiano, que fué comparado con Miguel Ángel, con exageración sin duda, aunque fuese escultor sobresaliente. A éstos siguieron más tarde los dos Leoni (León y Pompeyo), amparados por Carlos V y Felipe II, y Jacobo Trezzo, que también sacó mucho del favor del segundo de los citados monarcas; debiéndose á los Leoni los imponentes grupos en bronce, de solemne majestad, que se ven á los lados del presbiterio en la iglesia del monasterio del Escorial.

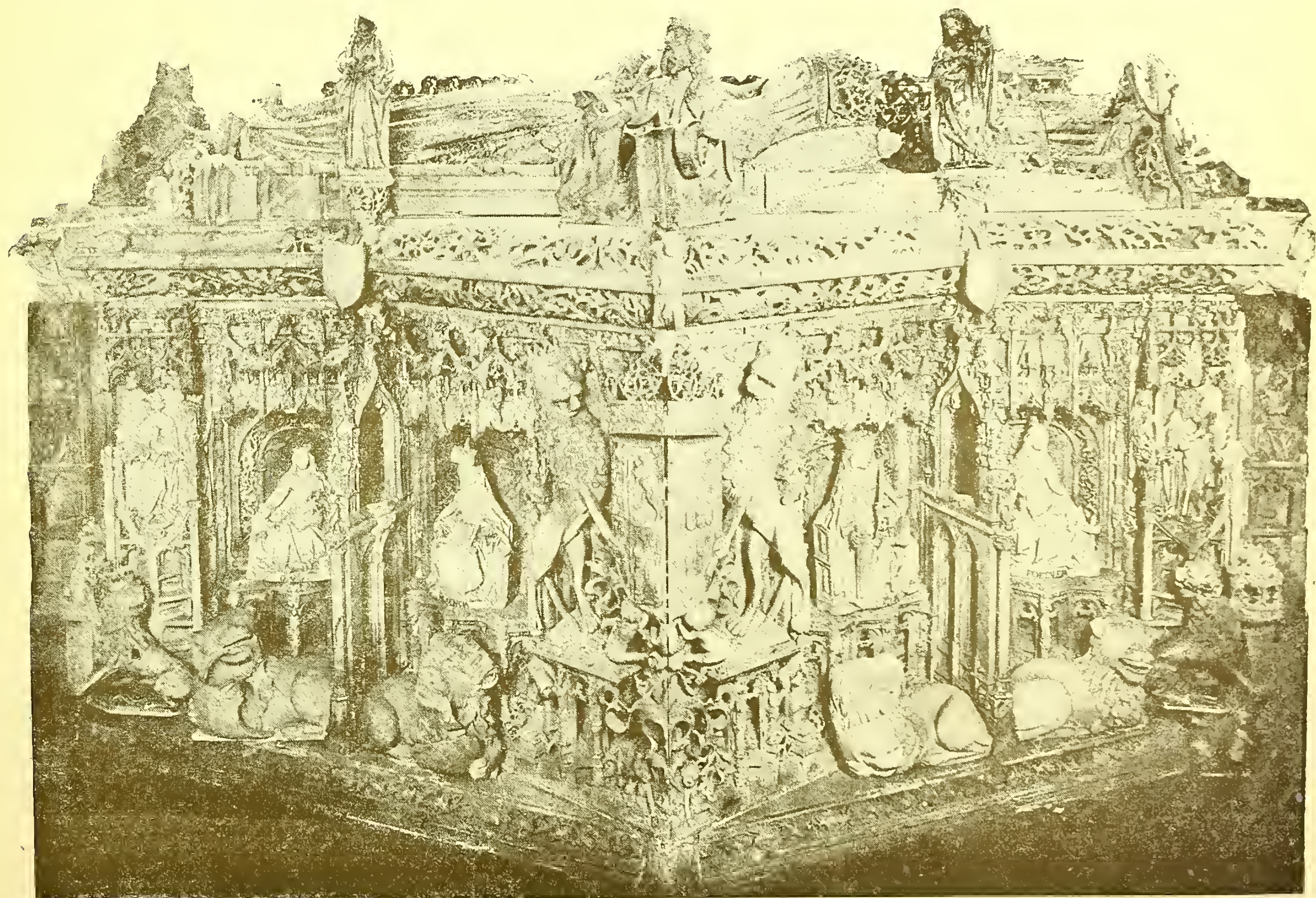


Fig. 1152. – Sepulcros del rey D. Juan II y su esposa en la cartuja de Miraflores, en Burgos, por Gil de Siloe (de fotografía)

En este renacimiento se llevaron la palma entre los escultores españoles Berruguete y Forment, en quienes se encuentran méritos muy semejantes á los de Donatello, Ghiberti y otros artistas italianos en su mismo arte. Alonso Berruguete aprovechó en Italia las enseñanzas del Buonarrotti, con quien estuvo en Roma, y vuelto á su tierra ejecutó para templos de Valladolid y de otros puntos de tierra de Castilla trabajos que le dieron renombre envidiable. Corría el año 1535 cuando el Capítulo de la Santa Iglesia de Toledo resolvió hacer la sillería de su coro. Abrióse un concurso en el que entraron Diego de Siloe, que residía en Granada; Juan Picardo, vecino de Peñafiel; Felipe de Vigarni ó de Borgoña, que se encontraba en Burgos, y el citado Alonso Berruguete, que vivía en Valladolid ó allí trabajaba. Del concurso resultó que fuesen elegidos para hacer la obra Borgoña y Berruguete, quienes en 1.º de enero de 1539 se comprometieron á labrar setenta sillas, ó sea treinta y cinco cada uno. Reservóse á Felipe Vigarni la silla del prelado; mas por su fallecimiento pasó este cometido á Berruguete. La *sillería baja* del coro habíala labrado en 1454 maese Rodrigo, uno de los precursores, sacando de la guerra de Granada asuntos para los bajos relieves en los respaldos, lo cual llevó á cabo con energía en las actitudes, expresión en los rostros y animación en las composiciones. Con haber dado pruebas maese Rodrigo de su talento en la *sillería baja*, se adelantaron no obstante á él Borgoña y Berruguete en la obra magna de la *sillería alta.*

Disputan los artistas y los críticos sobre á cuál de ellos ha de adjudicarse la palma del vencimiento, y casi todos acaban por reconocer que hubo empate, no pudiéndose marcar preeminencia. Berruguete se señala principalmente por la energía desplegada en las actitudes y en la expresión de las figuras que entalló; Borgoña tiende á la gracia, es menos majestuoso y presenta rasgos que no hubiera desdeñado un escultor italiano. Alonso Berruguete es tipo acabado del imaginero castellano, con la espontaneidad que tenían los antiguos y en medio de ella con incorrecciones que no llegan á destruir la belleza de la obra artística. Ambos artistas dieron hermosa prueba de peregrino ingenio, y de ahí el que suenen juntos sus nombres, bajo los mismos elogios ó poco menos, al hablarse de los escultores españoles de la centuria en que vivieron. La silla del prelado, según hemos indicado anteriormente, la esculpió Berruguete en mármol de Cogolludo, desplegando allí todo el vigor de su ingenio, singularmente en el grupo de la Transfiguración que figura en dicha silla.

Coetáneo de Berruguete fué Damián Forment, valenciano, de quien habla con encarecimiento Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, diciendo que «este varón insigne fué el primero que puso la verdadera manera moderna, y tengo por cierto, según se ve en sus obras, estudió en Italia, siguiendo la manera del gran Donatello.» Los retablos de la santa iglesia del Pilar de Zaragoza y de la catedral de Huesca son sus obras mayores, en las cuales mostró poseer variedad y movimiento en las composiciones, novedad en el modo de tratarlas, expresión en las figuras y gran conocimiento de los efectos anatómicos. El retablo de Huesca es una obra de transición del estilo ojival al plateresco, arquitectónica y escultórica, bien concebida y primorosamente ejecutada en todas sus



Fig. 1153. – Sepulcro del príncipe D. Juan, hijo de los Reyes Católicos, en el convento de Santo Tomás, en Ávila (de fotografía)

partes. El año 1515 acabó el maestro Damián el retablo del Pilar, y en el de Huesca trabajó de 1520 á 1533. Esculturas de Alonso Berruguete que vió Forment, le hicieron modificar en algo su estilo mientras labraba el retablo de la catedral de Huesca.

Más ó menos alrededor de Berruguete y Forment, militaban otros capitanes del arte de la escultura que alcanzaron también merecidos lauros. Entre ellos se cuentan los dos Martínez, padre é hijo, el primero de los cuales ejecutó la bella portada, en forma de retablo, para la iglesia de Santa Engracia de Zaragoza, con los retratos arrodillados de los Reyes Católicos; Guillermo Doncel, el artista insigne que trabajó en el monumento plateresco de San Marcos de León; Martín de Tudela, *Tudelilla*, que entre otros felicísimos trabajos realizó el gracioso y animado trascoro de la Seo de Zaragoza (fig. 1154), y Gaspar Becerra, autor de los retablos mayores de las Descalzas Reales de Madrid y de la catedral de Astorga, que obtuvieron grande encomio por la corrección y perfección de su traza y de sus pormenores todos. Hay que advertir que mientras los escultores que hemos nombrado tallaban y esculpían en la piedra y en el mármol portadas, retablos y enterramientos, otros que bien pueden llamarse á boca llena compañeros suyos labraban y cincelaban en oro, plata y bronce multitud de imágenes y estatuitas con méritos dignos de un maestro escultor de superior ingenio y habilidad grandísima, las cuales ponían en arquetas, custodias y relicarios destinados á las principales iglesias de España. Esto ocurrió con los famosos plateros Enrique de Arfe y Juan de Arfe y Villafañe de León, y con los Becerriles de Cuenca y en especial con Alonso, todos los que fueron artistas de veras al par que artífices peritísimos. Escultores fueron también, por los grupos é imágenes y por los bichos, mascarones, follajes, etc., que pusieron en sus trabajos, los insignes maestros rejeros Nicolás Vergara, que forjó la reja de la capilla del cardenal Cisneros, en Alcalá de Henares; Francisco de Villalpando, que en 1540 hizo otro tanto con las verjas de la capilla mayor y coro de la catedral de Toledo, y Cristobal de Andino, á quien se debió la traza y ejecución de la

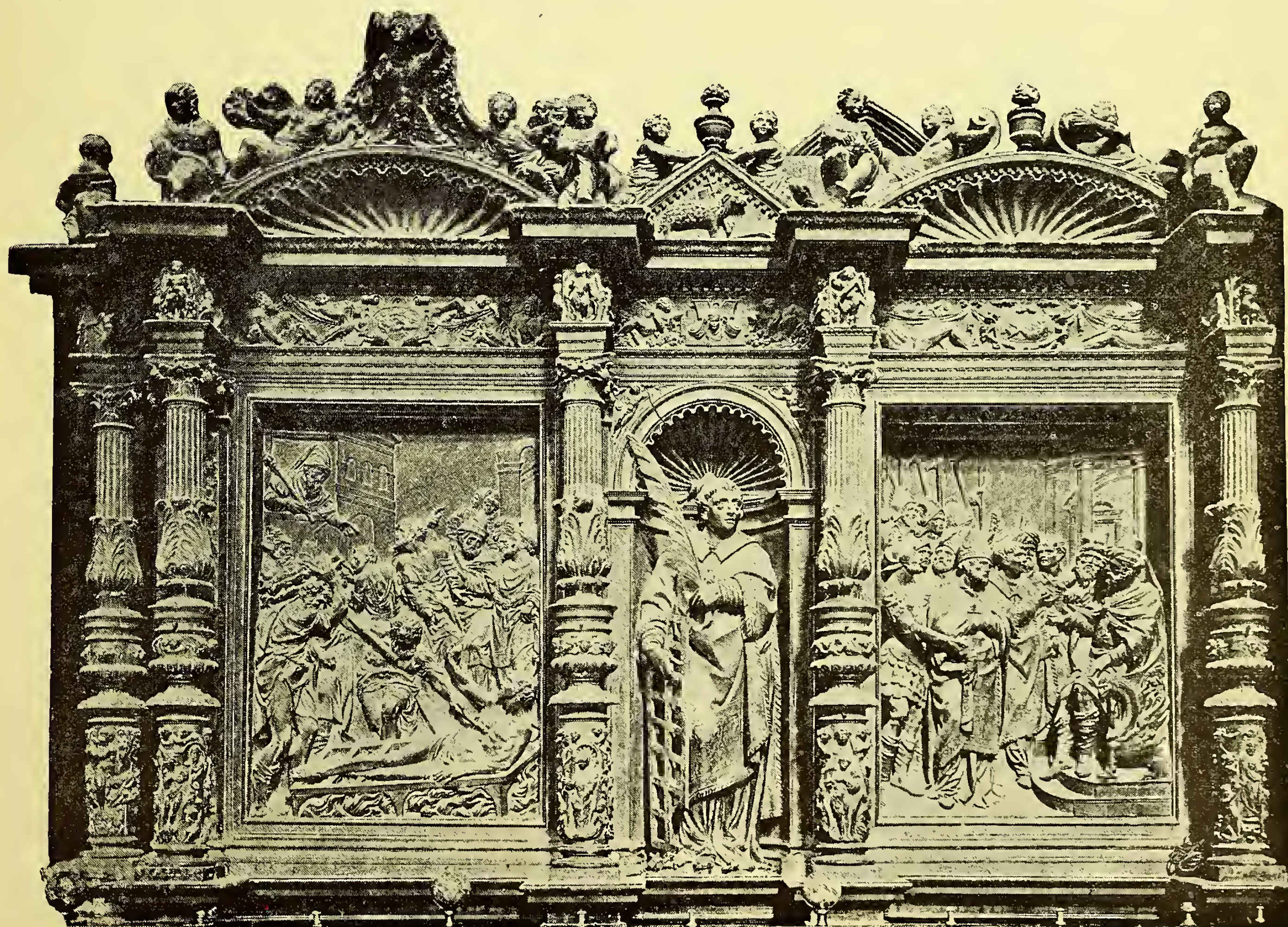


Fig. 1154. – Fragmento del trascoro de la Seo de Zaragoza, obra de Martín de Tudela, *Tudelilla* (de fotografía)

soberbia verja que cierra la capilla del Condestable de la catedral de Burgos, monumento de la cerrajería española, en el cual se ve hasta qué punto eran escultores los maestros rejeros del siglo XVI.

Guárdase en Bellpuig, en Cataluña, un espléndido monumento del arte del siglo XVI, en el cual se advierten la riqueza y la galanura propias del arte plateresco. Aludimos al panteón de D. Ramón de Cardona que estuvo en el convento de Padres Franciscanos de la citada villa y que fué trasladado hace pocos años á la iglesia parroquial. Es en realidad este sepulcro una obra de arte en toda la extensión de la palabra, un ejemplo patente del vuelo que tomó la escultura en el siglo XVI. Describiéndolo solamente, con dificultad daríamos idea de él á nuestros lectores: ayudándonos la reproducción que incluímos (figura 1155 y lámina aparte), lograremos que se pueda formar aproximado concepto de la expresada obra. La realidad, con todo, supera á cuanto podamos decir en su alabanza. No hay espacio alguno donde no se advierta el ingenio, el buen gusto y la destreza de su autor Juan Nolano, según lo proclama la inscripción *Johannes Nolanus faciebat*, puesta en el panteón mismo. Lo constituye un arco de grandes dimensiones que deja espacio á una hornacina que guarda con el arco perfecta correspondencia. En los dos lados del basamento, en las pilastras, aparecen elegantes geniecillos, tratados con el primor peculiar al Renacimiento y que sostienen unos paños para descubrir sendas inscripciones en sendas tarjas, de un estilo todo que tanto tiene de español como de italiano. En el cuerpo de las pilastras ábrense también hornacinas con estatuas alegóricas, en las cuales se advierte de un modo claro el estudio que de la antigüedad hicieron los escultores del Renacimiento. A la primera impresión diríase que aquellas estatuas proceden del Museo Capitolino ó de la *villa Borghese*, ¡tanto parecido tienen con las esculturas de la antigüedad clásica! Tras de un friso con aves ornamentales, compuesto con grandísimo arte y con acabado conocimiento de la decoración, forma la parte alta de las pilastras á la línea del arco un plafón, por ambos lados, con medallón en cada uno de éstos, que es tal vez el trozo más gallardo y más artístico de todo el monumento, con reunir tantas excelencias y aun pudiéramos decir maravillas en cada uno de sus distintos miembros. ¡Qué primor en las medias figuras que salen de los medallones, presentando la una corona de laurel al insigne prócer, ofreciéndole la otra el simbólico ramo de olivo! ¡Qué naturalidad en la disposición de las dos figuras! ¡Qué noble expresión en su actitud y en sus rostros! ¡Cuán bien modeladas se hallan sus cabezas, de peregrina nobleza, sus brazos y manos, el ropaje y todos los pormenores! A realzar estos bultos escultóricos contribuyen los motivos formados por trofeos militares que les sirven como de marco, y los monstruos marinos deliciosamente dibujados que llenan los espacios que dejan los medallones. Allá se van con estos temas los que aparecen en las enjutas del arco, de una concepción y de una ejecución holgadísima, redondeando esta parte del monumento el escudo de D. Ramón de Cardona y el friso que forma el cornisamento, y en el cual se reproducen varias escenas de guerra con figuras, relativamente pequeñas, muchas en número y todas esculturadas con idéntico cariño, pudiendo servir de provechoso estudio para conocer los trajes y las armas de la época. Sobre el arco se levanta un ático con una extensa inscripción latina, y sobre ella la Santísima Virgen entre nubes de gloria, sostenida por ángeles, y sendas estatuas alegóricas en

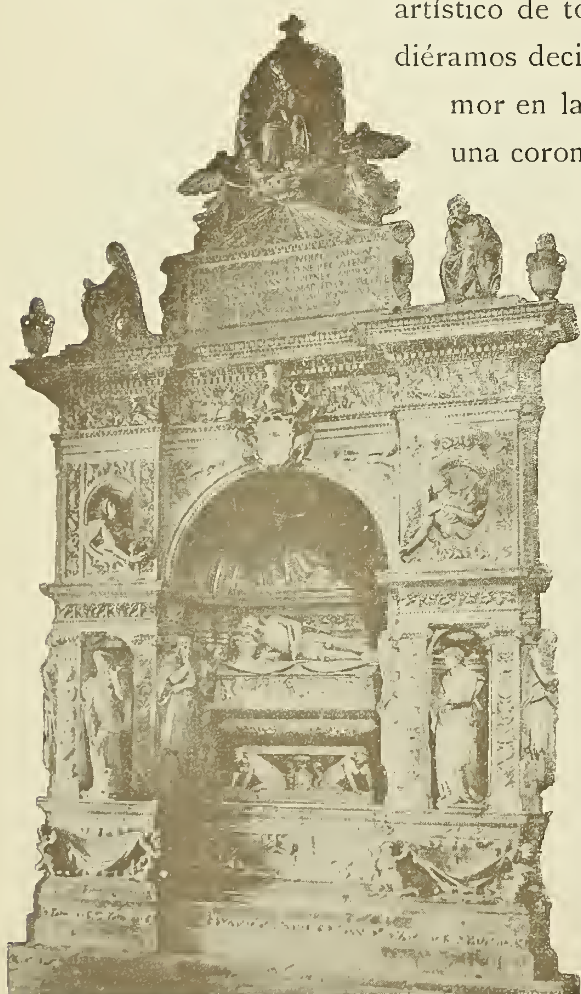
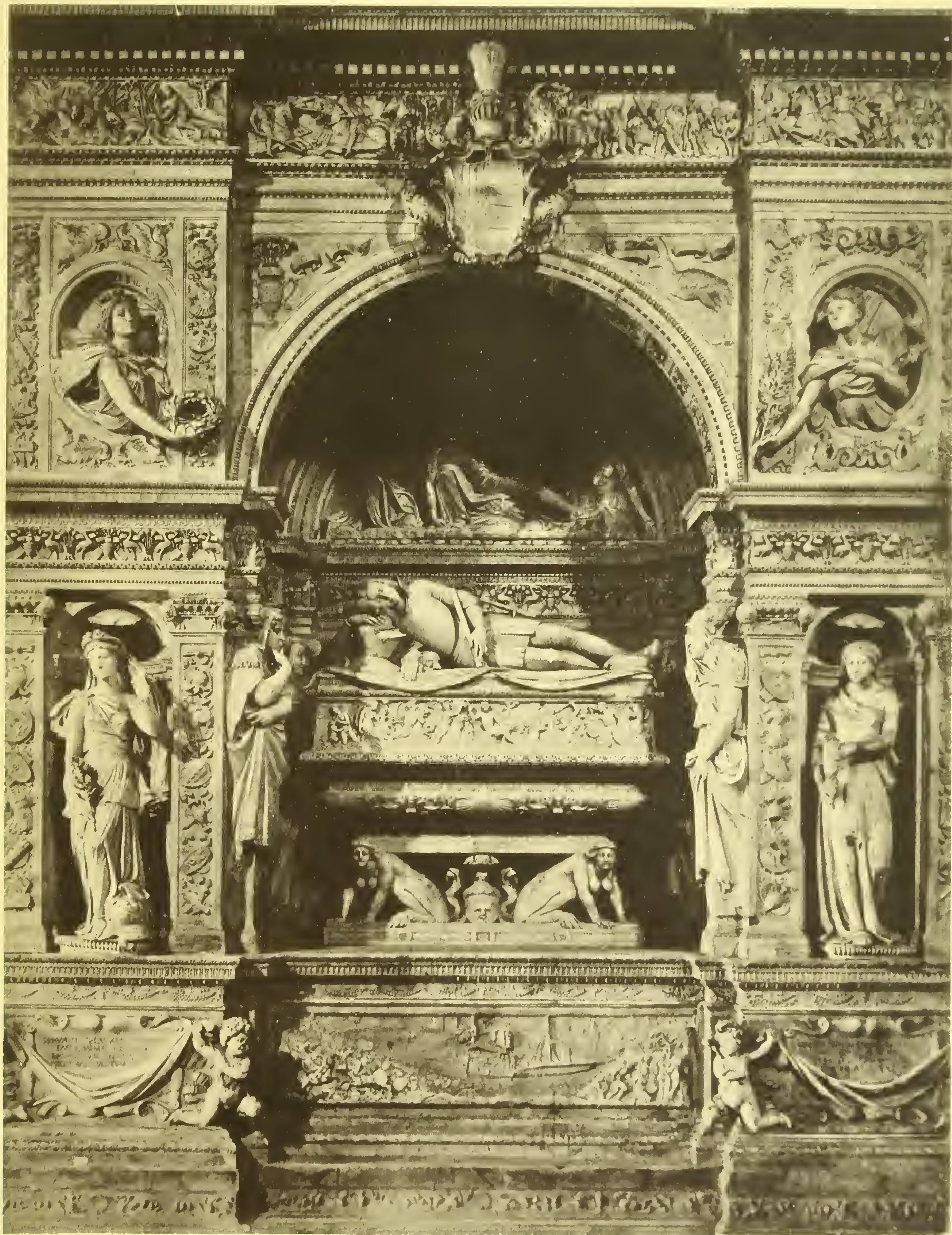


Fig. 1155. – Panteón de D. Ramón de Cardona, en Bellpuig, provincia de Lérida (de fotografía)



PANTEÓN DE D. RAMÓN DE CARDONA

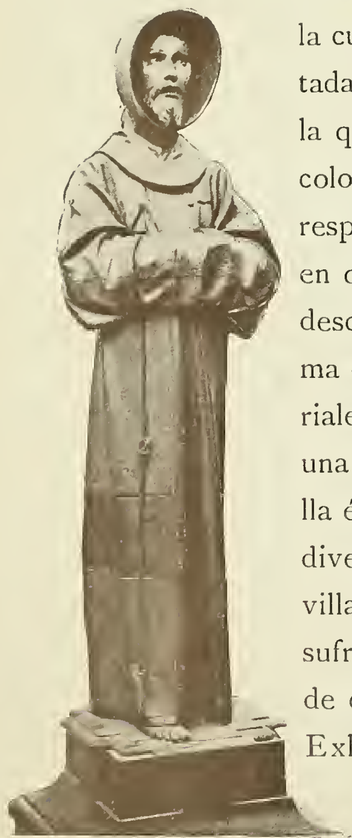
(PARTE CÉNTRICA Y PRINCIPAL)

CONSTRUÍDO POR JUAN NOLANO. BELLPUIG, PROVINCIA DE LÉRIDA (DE FOTOGRAFÍA)

los lados, de buena mano todo ello, pero quizás no tan feliz en su desempeño como las otras partes del monumento. En la gran hornacina que deja el arco se encuentra colocada la urna que contiene los restos mortales del insigne guerrero catalán. Armada de todas armas la figura semi-yacente de D. Ramón de Cardona, hállase apoyada en el casco, como símbolo de que el militar nunca debe abandonar las armas, ó acaso representación gráfica de que para los héroes es su descanso el pelear. Sostiene además con la izquierda mano el bastón de mando que tantas veces empuñara por mar y por tierra en las campañas de Italia, en las que emuló á Gonzalo de Córdova. La urna ó sepulcro propiamente tal es un encanto. Sin duda el autor se inspiraría en alguno de los sepulcros romanos que de tal modo despertaron el ingenio de Juan y Nicolás de Pisa y de los más insignes escultores florentinos del Renacimiento. Las aficiones paganas de la época aparecen en aquella urna que representa á Neptuno, con su cortejo de tritones, sirenas y de otros seres mitológicos. El juego de líneas que producen todas estas figuras, de unos veinte centímetros á lo más, es encantador; el modelado de cada una poco menos que un prodigio. En este bajo relieve se dan la mano la antigüedad romana con su magnificencia y el renacimiento italiano y español con sus delicadezas. La urna va sostenida por una suerte de sirenas, cuyo cabal significado no sería fácil explicar y que tal vez sean exclusivamente un capricho debido á la fantasía del artista. Cuatro estatuas á modo de cariátides, menos afortunadas que las del frente, aguantan los capiteles en lo interior del arco, cuyo fondo se halla formado por un alto relieve con la Virgen, Nuestro Señor Jesucristo en su regazo, la Magdalena y algunos ángeles. El lindísimo friso con aves y jarrones, de que hemos hablado anteriormente, corre por dentro del arco, sacando nuevas bellezas de la penumbra más marcada que reina allí en comparación de la luz que ilumina el frente, á pesar de las condiciones nada favorables en que se halla actualmente colocado el panteón que describimos. En el basamento, en la línea que corresponde al cuerpo central, construído dentro del arco, hay un bajo relieve que es asimismo una verdadera maravilla escultórica. Figura este relieve un desembarco en tierra de moros, tal vez la empresa de Mazalquivir, que con tanta gloria llevó á cabo D. Ramón de Cardona, según lo entiende el insigne D. Pablo Piferrer. El mar, en el centro, encuéntrase lleno de galeras en formación de batalla, con las flámulas que ondean al viento y guarnecidas de hombres de armas que van entrando en los botes de desembarco. Los botes encamínanse hacia la playa, que se ve cuajada de caballeros cristianos que han trabado recio combate con los sarracenos. Esto pasa á la izquierda, mientras á la derecha los cristianos se ocupan en atar á los prisioneros de ambos sexos que habrán hecho en la jornada. Todo esto aparece perfectamente explicado, con claridad que sorprende, atendido el relieve escasísimo de la escultura. La nave que sobresale en primer término es copia fidelísima de una galera capitana de fines del siglo XV ó comienzos del XVI, viéndose en lontananza otros bajeles que apenas se divisan. No ha realizado trabajo más primoroso que éste la escultura florentina en los tiempos en que se labraron las famosas puertas del Ghiberti. Todas estas bellezas reunidas forman, como comprenderán muy bien nuestros lectores, un conjunto en el que van de par el arte y la suntuosidad, los primores artísticos con la riqueza en todos los detalles. «El gusto purísimo que respiran todos sus adornos — dice Piferrer, — su pastosidad, su flexibilidad, su atrevimiento y valentía, lo constituyen una de las excelentes obras que nos han legado los primeros y más sabios artífices de la restauración. Desde los peces y mariscos apenas tocados del cincel, que aparecen en la parte inferior del basamento, de las pilastras, de las bellas cariátides y de la urna, hasta los arabescos del interior del nicho, ¡cuánta gracia!, ¡cuánta magnificencia y variedad!» Este panteón, sea cual fuere la procedencia de su autor, ha de tenerse por obra española y considerarse por lo tanto como gloria nacional. Lo inspiró un insigne prócer y general de Cataluña, y en sus primordiales rasgos artísticos se descubre la inventiva prodigiosa, la galanura y la elegancia que caracterizan nuestro estilo del Renacimiento. Por esto y porque es en absoluto una obra grandiosa del arte escultórico, le hemos concedido en estas páginas la importancia que merece.

En los tiempos más esplendentes de la pintura en nuestra patria, tuvo también la escultura un adalid famoso en la persona de Alonso Cano, en el que se juntaron las dotes de arquitecto, escultor y pintor. Con ser en el último concepto maestro muy aventajado, todavía se adelantan á sus méritos en la pintura los que reunió en la escultura, de donde el que su nombre haya pasado á ser en España como sinónimo de escultor insigne. Cuando empezó á trabajar Alonso Cano, ya aparecía manifiesta la tendencia del arte español en general hacia el realismo, muy particularmente en la escultura. Los maestros españoles que hacían entonces imágenes de bulto, iban á buscar la correspondencia más exacta del mundo real con lo tallado ó esculpido por ellos. Tratándose de santos anacoretas no escaseaban las rugosidades de la piel, ni aun las llagas y costras de quien acude á las disciplinas para mortificar más su cuerpo; si representaban á alguno de los santos que habían ido peregrinando por la tierra, ponían en sus vestidos y aun en su rostro y manos todas las inmundicias que recogieron por caminos y posadas; si tallaban y encarnaban la sacrosanta imagen del Salvador en la columna ó en la cruz, acumulaban sobre su cuerpo las llagas, los cardenales y la sangre, de donde el conocido refrán «á mal Cristo mucha sangre,» tantas veces repetido en nuestra patria. Hay que advertir, empero, que los escultores – del mismo modo que lo hicieron los pintores, conforme queda dicho – supieron transfigurar y sublimar las miserias y hasta las asquerosidades terrenas por medio del sentimiento religioso que imprimieron en sus imágenes, grupos y efigies, por la ardiente expresión de amor divino que pusieron en sus bultos más inspirados, merecedores por esto, aunque no fuese por otras excelencias, del aplauso y de la admiración de los hombres doctos y de los hombres piadosos.

Alonso Cano vivió en esta atmósfera; y respirando en ella, mucho de lo que estaba en el aire debía alcanzarle también en el ejercicio de su arte. Así, pues, Alonso Cano fué realista y naturalista, si bien con cualidades de forma que se acercan más al estilo del Renacimiento de las que se encuentran en los restantes escultores españoles. No se entienda por esto que el célebre racionero de Granada no fuese original ni muy español. Sus esculturas son propiamente castizas y en ninguna se ve el menor rastro de imitación, así se trate del *San Francisco de Asís* (fig. 1156), que es una de sus obras mayores, como del *San Antonio* que se venera en Murcia, imagen de unas tres cuartas de alto, y de la cual dice el pueblo que «sólo le falta hablar:» ¡tan verdadera la encuentra y ajustada á la realidad misma! La imagen de San Francisco, de traza muy semejante á la que talló Pedro de Mena, su discípulo, de quien hablaremos luego, la hemos colocado en el número de sus mejores creaciones, por el profundo ascetismo que respira el rostro del santo, por la gravedad de sus líneas, que inspiran veneración en quienes contemplan la talla, y por los innúmeros primores de ejecución que se descubren en el modelado de la cara y de las manos y en la reproducción fidelísima del burdo sayal que lleva el santo penitente. En esta obra empleó Cano materiales de color distinto para las extremidades y para el hábito, consiguiendo así una policromía natural que le permitió prescindir del colorido, empleado en aquella época en todas las imágenes destinadas al culto. Hizo Alonso Cano otras para diversas iglesias, tales como una Concepción para la iglesia de Santa Lucía en Sevilla y distintos crucifijos. Cuéntase que era idólatra de la forma y que no podía sufrir que le pusiesen ante la vista escultura alguna defectuosa ó chapucera, y que de estas inclinaciones suyas había dado elocuente prueba en la hora de la muerte. Exhortábale á bien morir un sacerdote mostrándole un Cristo de mala mano, y como reparase en él el moribundo escultor, lo desvió, volviéndole la cara, y á la reconvención que le dirigió el sacerdote porque hacía aquello, respondió: *Déme, padre, una cruz sola, que yo allí con la fe venero á Jesucristo y le reve-*


Fig. 1156. – San Francisco de Asís, por Alonso Cano (de fotografía)



LA ORACIÓN DEL SEÑOR EN EL HUERTO

ESCULTURA DE FRANCISCO SALCILLO DE ALCARAZ, PASO LABRADO PARA LA CAPILLA DE JESÚS EN MURCIA (DE FOTOGRAFÍA)

rencio como es en sí y como le contemplo en mi idea. Esto dice la leyenda, que por verídica han admitido discretos historiadores y críticos, aun cuando existan fundamentos para oponerle fuertes reparos.

Fué Alonso Cano hombre de genio áspero y que armó contienda con todo el mundo. Dícese que por su orgullo, allá por el año 1636, tuvo un desafío en Sevilla con el pintor D. Sebastián de Llano y Valdés, y añade algún escritor que mató á la mujer de Felipe Lázaro de Goyti y que por esta causa sufrió el tormento sin haber confesado la culpa. El diligente Ceán escribe que no pudo comprobar este hecho y entiende que se imputa falsamente á Alonso Cano. Desde que se le dió la colación de racionero de la catedral de Granada en 1652, tuvo continuos altercados con los demás capitulares y prebendados. En Granada nació y fué bautizado este escultor el día 19 de marzo de 1601; mas á pesar de tal circunstancia, puede afirmarse que como artista es hijo de la escuela sevillana, siendo discípulo de Juan Martínez Montañés por el arte que especialmente le ha dado fama.

Hemos citado antes á Pedro de Mena y Medrano que talló su *San Francisco de Asís* con traza idéntica á la del mismo santo hecho por Alonso Cano, y ya hemos dicho también que Mena fué discípulo de Cano. El San Francisco de éste lo posse el coleccionista francés M. Odiot, el de Mena es propiedad de la catedral de Toledo. Contienden los críticos acerca de á cuál de ellos ha de concederse la palma de la victoria sobre el otro, y después de larga discusión y de pesar bien las bellezas de uno y otro, se queda quien se entera menudamente del pleito sin poder fallar en definitiva. Ambos reunen excelencias superiores y los pequeños detalles que los separan no perjudican al subido valor artístico del conjunto. Más interesante sería saber cuál de los dos escultores se anticipó al otro en tallar la imagen, porque entonces la cuestión de la superioridad quedaría resuelta. Esto se ignora, si bien por nuestra parte nos inclinamos á creer que fuese Alonso Cano y que de él imitase la imagen su discípulo Mena. Este, que desde 1663 era escultor del cabildo toledano, fué llamado á Madrid por D. Juan de Austria para que ejecutase una Virgen del Pilar con Santiago á los pies, que regaló á S. M. la reina madre.

Casi hubiéramos debido hablar antes de Juan Martínez Montañés, sevillano, que fué maestro del racionero granadino Alonso Cano, pero la preeminencia reconocida de éste nos hizo alterar el orden cronológico. Pertenece Martínez Montañés al grupo de escultores realistas y cristianos de nuestro país. En las efigies que talló puso la verdad naturalista de que hemos hablado en otros párrafos, mas á la vez la idealidad cristiana de que dan elocuente prueba sus mejores tallas. Entre ellas es famosa la del *Jesús Nazareno del Gran Poder* que en Sevilla se saca en procesión los días de Semana Santa, literalmente cubierta la imagen de joyas de subido precio y siendo objeto de acendrada devoción por parte de los vecinos de aquella hermosa ciudad. Martínez Montañés cuando la hubo concluído quedó él mismo maravillado de su obra, y según se cuenta, de tal manera se encantaba viéndola, que en los días de procesión acudía á todas las bocacalles de la carrera para verla pasar de nuevo y contemplarla. Esta imagen la talló para el convento de mercenarios calzados. Otras varias esculturas hizo Martínez Montañés, cuidando mucho en todas ellas del encarnado y estofado, que dirigía por sí propio, con grande encono de Francisco Pacheco, autor de un papel picante contra el citado escultor porque de aquel modo privaba de sus gajes á los pintores.


Fig. 1157. – La Santísima Virgen, por Francisco Salcillo (de fotografía)

Otros varios escultores de mérito tuvo el siglo XVII, mereciendo ser citados el valenciano Raymundo Capuz, de aficiones tan realistas, que hizo unas figuras de á cuarta, con cabeza y manos de marfil, imitando al natural los pordioseros que más se veían por las calles de Madrid; fray Francisco Capuz,

muy diestro en labrar figuritas de marfil; Roldán, de Sevilla, que modelaba gallardamente en barro, y su hija Luisa, también diestra escultora, y de la que se ponderó en sumo grado un *Nacimiento* que ejecutó en Madrid para el real palacio.

Con el siglo XVIII imperó en España como en todas partes el más decidido barroquismo. En los altares, en las imágenes que en ellos se ponían abundaban las exageraciones de toda especie, notándose en los bultos humanos las actitudes violentas, la expresión forzada, el amaneramiento, en una palabra, á que hicimos referencia al tratar de la escultura barroca en Italia. En medio de este desenfreno, el ingenio, en las obras de los artistas que lo tenían, se abría paso, ya en las líneas expresivas de las estatuas ó imágenes, ya en la vida de los rostros y en los detalles afortunados de vestiduras y accesorios. Además como se sostenía la fe en la nación española, ésta se transparentaba en las imágenes de algunos maestros. Varios de ellos gozaron de gran fama, pero entre todos es digno, á nuestro entender, de mención especialísima D. Francisco Salcillo y Alcaraz, que nació en Murcia en 1707 y en quien con las líneas del barroquismo se une la firmeza y el sentimiento de los maestros del siglo XVII (fig. 1157). Los *pasos* que labró para la capilla de Jesús son objeto de estudio por su carácter religioso, por la expresión intensa y profundamente cristiana de las principales figuras y por las excelencias de modelado que contienen. Sobresalen en estos pasos *La Cena* y *La oración del Señor en el huerto* (véase la lámina aparte). Salcillo fué varón piadosísimo, y como Juan de Juanes se preparaba para labrar sus esculturas recibiendo al Señor en el Sacramento de la Eucaristía. No hay que decir que fué igualmente naturalista, lo cual comprueba el difunto Sr. Marqués de Molins en un notable elogio que escribió de Salcillo, al poner que «aún designan en Murcia á un judío de cierto paso con el nombre de *Berrugo*, porque es fama que lo copió de un alguacil afeado con semejante deformidad; y es fama también que su propia bellísima esposa, en ocasión de haber perdido un hijo, le sirvió de modelo para la Virgen de las Angustias que se venera en la iglesia de San Bartolomé; así como una principal señora, cuyos ojos eran el encanto de los murcianos, fué original para modelar la estatua de Santa Lucía.» Escultores barrocos naturalistas por el estilo de Salcillo, aunque no de su potencia, los hubo en todos los reinos de España. En Valencia D. Francisco Vergara traspasó los límites de su patria con el *San Pedro de Alcántara* que hizo para el Vaticano, y en Cataluña, Amadeu, de Vich al parecer, siguió el mismo camino del insigne escultor murciano, y también al decir de la tradición copió el rostro de su esposa para hacer el del interesantísimo busto de *La Virgen leyendo* que posee un coleccionista barcelonés. El barroquismo acabó á los golpes de la escuela neo-clásica de David y Canova. El aire nacional desapareció de la escultura española: la fría correción de aquellas doctrinas mató la espontaneidad y la vida que tuvieron las estatuas é imágenes y todas las obras escultóricas en los siglos XVII y XVIII. Aquel cambio nos conduce ya por la mano á la época contemporánea y nos fuerza por lo mismo, según el criterio que nos hemos trazado, á poner punto en la historia de la escultura en España.

ÍNDICE

Páginas

PAUTA

PARA LA COLOCACIÓN DE LAS LÁMINAS

Páginas





